Kamieńska · Jan Pa-
wski · Marian Jachi-
cz · Edward Stachura
S. Sito · Tadeusz Bo-
i · Roman Karst · Kon-
rad Górski

twórczość

SIERPIEŃ 1961

twórczość

SIERPIEŃ 1961 ROK

8

twórczość

ROK XVII SIERPIEŃ 1961 NR 8 (193)

SPIS TREŚCI

Anna Kamieńska
NASZE STWORZENIE ŚWIATA
str. 5

Jan Parandowski
IDY MARCOWE
str. 12

Marian Jachimowicz
JÓZEF WRONA WYOBRAŹNIA DZIESIĘĆ PALCÓW
str. 26

Edward Stachura
LISTY DO OLGI
str. 30

Jerzy S. Sito
MARGINESY MONDRIANA SAMOSTANOWIENIE STROFY DO CISZY
str. 39

Julian Kawalec
ODWIEDZINY W RODZINNYM DOMU
str. 44

Barbara Olszewska
Z CYKLU: ALBUM BRUEGLA
str. 49

Felicja Małek
W 10-LECIE ŚMIERCI TADEUSZA BOROWSKIEGO
str. 51

Roman Karst
SZTUKA, PARODIA I DIABEŁ
str. 73

Zygmunt Wachowicz
MUZYKA W TWÓRCZOŚCI TOMASZA MANNA
str. 90

Konrad Górski
ALUZJA LITERACKA
str. 101

Książka miesiąca

Henryk Bereza

W HOŁDZIE MARZENIOM

str. 125

Wśród książek

POEZJA UŚWIĘCONEJ SZTUCZNOŚCI — *Jacek Trznadel*

str. 129

NAD WIERSZAMI J. A. FRASIKA — *Stanisław Czernik*

str. 131

„MATERIA UCZUĆ" — *Bogdan Ostromęcki*

str. 134

SAFONA PO POLSKU — *Anna Kamieńska*

str. 136

PRZEDRZEZNIONA ROZPACZ — *Tomasz Burek*

str. 139

ROZRACHUNEK Z MŁODOŚCIĄ — *Tomasz Burek*

str. 144

POCZĄTEK EPOKI — *Włodzimierz Maciąg*

str. 146

OPOWIADANIA KATAJEWA — *René Śliwowski*

str. 148

Na widnokręgu

O SŁOWACKIM — *Jarosław Iwaszkiewicz*

str. 152

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*

str. 153

KILKA SŁÓW O SENSIE — *Zbigniew Bieńkowski*

str. 155

KONGRES PISARZY W BERLINIE — *Jan Koprowski*

str. 157

TEOFIL GAUTIER — *Jerzy Parvi*

str. 159

KOCHANOWSKI, NORWID I SŁOWACKI W TELEWIZJI — *Ernest Bryll*

str. 161

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

str. 163

Noty

str. 177

Korespondencja

str. 185

Książki nadesłane

str. 187

REDAKTOR NACZELNY

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Anna Kamieńska

NASZE STWORZENIE ŚWIATA

INWOKACJA

Alma Venus, z piany mórz,
Ze śmietnisk się unosisz.
Ty jesteś rosa czysta,
I ty — nóż zbrodniarza.

Ty rzucasz w siebie ciała
W ślinie żądzy, w pocie,
By się rozszarpywały
Głodne i okrutne.

Tyś jest, która snem gładzisz
Dzikie w skurczu twarze.
I wszystkie cembrowiny studzien
Noszą ślady ust twych.

Mogiło i kołysko,
Tyś — gniazdo jaszczurek.
Gwiazdo obmyta ogniem
Na sprzecznych biegunach.

Uczysz umierać. Uczysz
Owady — ich krętego lotu
Zapładniającego,
Przemyślnych sztuk błota.

Kierujesz prądem wiatrów,
By pchały nasiona,
I ociężałych wód, by lęgły
Galaretę ikry.

O wielka ciążo
W probówce oceanu!

O jajo sztuk i nauk!
Wspólnoto rozumów!

Ciebie pełne pociągi
Jadą na rzeź wojen.
I żebrak tobą szlocha:
Co łaska, alma Venus!

I. CIEMNOŚĆ

Krwawy punkt wyłania się
Z Sybirów nieba.
Z każdej strony wyrasta przed nim
Gęsty mur horyzontów.
We mgle i chaosie
Słychać pobekiwanie zwierząt,
Brzęk dzwoneczków alpejskich.
Huczy przelatujący nad przepaścią pociąg.
Spadający dudni wodospad.
A to nic — to tylko los,
Którego nie przeczuwam.
Szarpią mnie. To moje namiętności,
Już we mnie czekające, gotowe.
Niosą mnie. To moje miłości
Nie urodzone.
Pieszczą mnie. To moje cierpienia.
Kołyszą mnie. To moje śmierci.
Czekajcie!
Jeszcze mogę powstrzymać bezboleśnie
Wszystko.
Jeszcze mogę powstrzymać nóż brata.
Nie urodzi kobieta syna z głową byka.
Nie pożre dziewczyny ofiarna studnia.
Nie zapłonie stos dla słowiańskiej wdowy.
Nie otrują Sokratesa.
Nie spalą ksiąg Galileusza.
Nie rozsiekają krzywe szable
Chrześcijańskiego księcia.
Cofnę wszystkie kule do luf,
Cofnę wszystkie wybuchy
Do magazynów przyrody,
Do środka skalistych piekieł.
Odwołam słowa poetów,
Odszczekam zaklęcia miłości.
Ale też nie dopuszczę, aby
Ojciec stał nad otwartym grobem syna, aby
Córka płakała nad zastygłą matką.

Za późno!
Otwarto ciemne śluzy.
Rozdarło się łono ciemności,
Aby urodzić — ciemność.

II. PODŁOGA

Oto z mgły i chaosu
Wielkie żółwie — lądy
Wypełzają na brzegi wód,
Wznoszą dymiące skorupy.
Wyłania się pierwszy ląd —
Podłoga.
O, ty gościńcu mleczny!
Już na wieki jesteś mi przeznaczony.
Dżunglo,
Po której stąpają kolorowe słonie,
Łąko słoneczna,
I moje łoże senne,
Gdy zmoży mnie trud poznawania.
Ty — miecz.
Ty — głaz.
Gorzki smak twój noszę na języku.
Tak trudna dla mnie,
Jak dla początkującej tancerki
Lina rozpięta nad przepaścią.
Lękiem zjeżone twoje trawy
I czyhające urwiska.
Skało wśród huczącej rzeki.
Płowowłosy zwierzu.
Pozwalasz mi wchodzić na swój grzbiet,
I kołyszesz dostojnie i ciężko
Uśmiechniętym tkliwie łbem.
Ale biada mi!
Nagle w oku twoim błyska gniew.
Żyjącemu już tyle,
Ile ziemia zużywa na pełny obrót
Dokoła słońca —
Jesteś nagłą zapowiedzią nieba,
Które karze i strąca bez winy.

III. RĘKA

To jest rzecz zwana ręką.
Ta rzecz przybliżona do oczu
Zakrywa sobą świat.
Większa od słońca, od konia, od domu,
Od chmury, od muchy.

Ta rzecz palczasta.
Ta rzecz o pięknym różowym otoku —
To właśnie ja.
Ona jest nie tylko piękna.
Ona chwyta, bierze, ciągnie, wydziera,
I niezliczone są jej inne prace.
Ona jest nie tylko piękna.
Dowodzi wojskiem,
Kopie ziemię,
Morduje siekierą,
Rozchyla uda kobiet,
I niezliczone są jej inne prace.
Jej pięć palców — to pięć zbrodni.
Jej pięć palców — jedna zasługa.

IV. MATKA

Jej brzuch

Widziałam smukłą katedrę.
Jej wypukłe łono wspierały mocne uda kolumn.
Jej ściany kipiały od ciał
Różowych i pulchnych.
Święte i męczennice, zdrowe, hoże dziewuchy
Z ust zionęły małymi, nagutkimi duszami.
Tylko łotrowską duszę
Ugrzęźniętą po gardziel
Szatan z ust wyszarpywał
Czarnolicym grzesznikom.
Jedzą apostołowie żółte chleby.
Z nich jeden
W okularach drucianych
Jak chłop śpiewa z książeczki.
A dzieciątko
Z oznaką męskości niezbitą
Palce matki całuje różanymi wargami.
A dalej — łąki, pola, wijąca się rzeka.
Tu dom na pół rozcięty,
Jak dynia z pestkami.
Tu wesoła kompania kielichami dzwoni,
Ktoś zżyma się na hałas
I uszy zatyka.
Tu kogut gwałci kurę,
Tu bieliznę piorą,
Tu gołębiarz swe sztuki czyni,
A tu hycel.
Tu święty inkwizytor
Na męki wyprawia

Potępieńca,
Którego tam wołami włóczą.
To wszystko w tej katedrze,
W jej wypukłym łonie.
Znam i sobory wschodu
Ze złocistych cebul,
A także monastyry
Kute w głazach nisko,
Z nich bizantyjskie oczy,
Podłużne jak ryby,
Z ścian patrzą uporczywie,
Przenikając wszystko.
I kościółki jak grzyby,
Wiejskie i ubogie:
Miska święconej wody,
Kurz na Nepomucku,
I malutka Madonna,
Która zaszła w ciążę,
Nieszczęsna,
I brzuch wzdęty
Podtrzymuje rączką.

W żadnej z tych świątyń
Dobry Bóg nie mieszka.
Puste są łona katedr.
Syn mi się urodził!

Jej ręce

W swoich małych rękach
Z ubogim pierścionkiem
Przynosi południowe morze
W obręczach złotych plaż.
Tam czyste srebro rzeki
Leje się w gęste, zielone wody.
Orzeł siada na nadbrzeżnej skale,
W dziobie trzyma zajączka.
Czarny żółw wygrzewa się na piasku.
Ona przynosi to w swoich małych rękach,
Prosząc z uśmiechem o przebaczenie,
Że rozpętała to wszystko,
Bez czego świat by nie powstał.
Przebacz mi — prosi — przez lasy iglaste,
Przez lasy ciemne i promieniste,
Przez serca leśnych jezior.
Przez głazy zapisane
Hieroglificznym pismem potoków.
Przebacz mi przez liść strzępiony,

Przez zielone pokrywy żuka.
Przebacz przez deszcz wiosenny,
Przez skrzydło dzikiego ptaka.
Przebacz mi przez uprzejmość ludzi
I przez rozkosz niebezpieczeństwa.
Tak prosiła.
A ja zanurzałem się w jej dary,
Udając, że nimi gardzę,
Że nie mogę ich kochać.
Jej małe wyschnięte ręce
Puste opadły na ziemię.

Jej ciało

Po drugiej stronie góry wychodzi z strumienia
Nagość świetlista.
Po drugiej stronie góry chłodne jest powietrze
I rześka trawa.
Po drugiej stronie góry, mamo! matka mieszka.
Z wiatru jej ciało.
Po drugiej stronie góry stoję co noc we śnie,
Wołam i krzyczę.

V. SŁOWO

Niech mówi ogień, powietrze, woda.
Niech mówią pustynie, samumy, zorze polarne.
Język mój obraca się w podniebieniu podniebnym.
Krzyczą zwierzęta strach samotności.
Nie wiedziałem, co powiedzieć. Krzyczałem.
Bo byłem bardzo mały i samotny.
Lwica stała nade mną
I podawała mi czarne sutki.
W koszyku z wikliny płynąłem.
Krzyczałem wśród trzcin,
Wzywając krokodyle, aby mnie pożarły.
W beczce puszczonej na morze
Podrzucany krzyczałem.
Głośniej krzyczało morze.
Nie wiedziałem, co powiedzieć,
Gdy po szyjkę, po paszki
Zakopywali mnie do ziemi.
Krzyczałem wrzucony w olej
I podany na złotym półmisku.
Ale co powiedzieć,
Gdy zapytają mnie o zdanie
W sprawie obracania się ziemi?
Czy to ziemia obraca się dokoła słońca?

A może jest odwrotnie?
Jakie jest pańskie zdanie
W sprawie łączenia się duszy z ciałem?
Czy następuje to natychmiast,
W chwili zapłodnienia,
Czy w czasie rozwoju płodu,
I w której mianowicie jego fazie?
Co sądzi pan o istocie inteligencji?
Czy myśli się wątrobą, czy narządami płciowymi?
Co sądzi pan o materii i antymaterii?
O myślących maszynach
Płodzących się w łożach ze stali?
Jaki jest sens życia?
Proszę wymienić wzór cząsteczki alfa.
Nie wiedziałem, co powiedzieć.
Krzyczałem do siności,
Nim dobra lwica nie odnalazła mnie w zaroślach.
Ona mnie karmi mądrze,
Aby rosła jej pasza.
Sam jej oddam dojrzałe
Mięśnie, nerwy i kościec.

Anna Kamieńska

Jan Parandowski

IDY MARCOWE

Byłem w Rzymie po raz piąty w życiu, tym razem w innej niż dotąd porze roku. Przyjechałem wieczorem 15 marca, czyli w Idy Marcowe. Można było pójść do Pancrazia na piazza del Biscione i posilić się po długiej podróży w miejscu, w którym Juliusz Cezar padł pod sztyletami spiskowców. Lecz jakże tu myśleć o piazza del Biscione, gdy się jest na dworcu pośród bagażów i bez zamówionego hotelu. Zacząłem się więc borykać z automatem telefonicznym i dzwonić w różne strony, wreszcie Trastevere odezwało się życzliwym, przyjaznym głosem. Boskim manom Juliusza posłaliśmy westchnienie przy szklance wina, odkładając na inny czas odwiedziny u Pancrazia, który swą restaurację pomieścił w ruinach teatru Pompejusza.

I tu, i w stu innych miejscach, właściwie w całym Rzymie, śmierć służy za przynętę, śmierć dostojna, omszała historią i legendą, oprócz widocznych jej pomników, oprócz skrawków ziemi, okrytych pamiątkową płytą, oprócz kościołów i katakumb, oprócz sarkofagów służących za fontanny i studnie, każdy kamień, zanim go dotknie nasza stopa, ostrzega i napomina, że tu ktoś w takim a takim roku pożegnał świat, ogrzewany tym samym słońcem, co i teraz, jak zawsze, płynie świetlistą smugą w płowym Tybrze. Nigdzie śmierć nie jest tak wszechobecna i nigdzie tak beztrosko nie poddaje się życiu. Jak te domy i gospodarstwa założone w wielkich grobowcach wzdłuż via Appia, tak wszystko tutaj rozwija się i kwitnie wśród ruin, pamiątek, jawnych lub ukrytych cmentarzy.

Architekt zamierzający budowę domu lub garażu nigdy nie jest pewny, czy zaczęte roboty nie zostaną przerwane nagłym zjawieniem się kolumn, bloków kamiennych, po które natychmiast sięgnie archeolog i topograf starożytnego Rzymu, potężni czarodzieje, którzy z dnia na dzień mogą przynieść fortunę skromnej gospodzie, uświetniając jej wnętrze utajone wśród rzymskich cegieł jakimś wielkim imieniem lub wstrząsającą datą. Stąd i ja, od tak dawna zżyty z tym miastem, mogę jeszcze liczyć na niespodzianki. Jedna z nich powitała mnie u wylotu via Celsa, w którą zajrzałem po starej znajomości, by wstąpić do winiarni Est-Est-Est — nie ma jej dziś, na jej miejscu widnieją ostro oświetlone okna wystawowe jakichś „tessuti". Lecz u wylotu ulicy, z głębokiego dołu — różnica poziomu dzisiejszego i starożytnego Rzymu, nigdy zadowalająco nie wyjaśniona — podnosi się kilka kolumn, a u ich stóp leżą luźne bloki ka-

mienne. To być może świątynia Bellony, która stała niedaleko Flaminiuszowego cyrku, czyli dzisiejszej via Botteghe Oscure.

Jak Bellona zaskoczyła mnie na via Celsa, tak znów na Trastevere wybrałem się odszukać skromny zabytek, dla którego nigdy dotąd nie miałem czasu. Był on w niedalekim sąsiedztwie, co dzień wielokrotnie przechodziłem viale di Trastevere, a dość było zejść w boczne uliczki, by znaleźć się na placyku, noszącym nazwę VII kohorty wigilów. Wigilowie pełnili funkcje straży pożarnej i policji nocnej. Podzieleni na siedem kohort, mieli swoje „stationes", czyli, jakbyśmy powiedzieli, komisariaty z obszernymi koszarami, z biurami dla urzędników, lekarzy, służby sanitarnej, a poza tymi „stationes" były jeszcze rozsiane po mieście „excubitoria", czyli posterunki o mniej licznej obsłudze, ale również wyposażone we wszystko, co potrzebne do szybkiej akcji w czasie pożaru lub jakiejś awantury ulicznej.

I jedno, i drugie było zmorą nocy rzymskich w okresie cesarstwa. Pożary wybuchały niemal co dzień, zawsze groźne, bo od jednego domu łatwo zapalały się sąsiednie w gęsto zabudowanych ulicach. Wielopiętrowe domy czynszowe — „insulae" — stale urągające wszelkim prawom i przepisom budowlanym, liche, tandetne rudery, obliczone na prędką amortyzację włożonych kapitałów, bo mieszkania w Rzymie były drogie, waliły się lub płonęły coraz to w innej dzielnicy. Na miejsce wypadku biegł najbliższy oddział wigilów ze sprzętem do gaszenia pożarów, z prześcieradłami i materacami dla ratowania lokatorów, wyskakujących przez okna, z sanitariuszami dla opieki nad rannymi i chorymi — gdyby wtedy wychodziły dzienniki, każdy byłby zapełniony kroniką nocnych katastrof, które zresztą zdarzały się równie często i za dnia, mniej groźne oczywiście, bo pomoc była szybsza i łatwiejsza niż w nocnych ciemnościach.

Na Trastevere zachował się posterunek wigilów VII kohorty. Wtulony między domy, które nad nim rozwieszają nieodstępne w pejzażu włoskich miast sznury bielizny, ceglany i skromny, wyróżnia się skromną tabliczką, objaśniającą, że można go zwiedzać tylko w niedzielę. Nie ma tu nigdy tłoku, sami sąsiedzi, Trasteverini, zachodzą tu po kościele, z dalszych dzielnic turyści nie nadciągają, nawet przewodniki nie kierują ich ku tej odległej pamiątce, choć warto wysłuchać ze ścian parę słów, wydrapanych niewprawną do pisania ręką — skarga lub przekleństwo jakiegoś wigila, ślad zwykłych żołnierskich trosk i smutków, tych samych, co zawsze.

Trastevere, co jest włoską formą starożytnego: Transtiberim, czyli Zatybrza, dopiero August włączył do Rzymu jako ostatnią dzielnicę, czternastą, XIV regio. I pozostała przedmieściem. To sprzyjało utrwaleniu jej odrębnego charakteru, sama ludność świadomie lub nieświadomie nad tym czuwała, i dziś Trasteverini uważają się za najbardziej rzymskich z Rzymian, mówią o sobie Romani di Roma albo krótko „noioltri" — my — i trzeba słyszeć, z jakim to powiedziane akcentem. Pada to zawadiackie, chełpliwe słówko w ulicznej rozmowie, w gromadce skupionej przy ladzie baru nad filiżanką espresso: „noioltri"!

Najczęściej było to jedyne słowo, jakie rozumiałem z ich szybkiej, szorstkiej mowy. Trasteverini mówią oczywiście tym samym językiem, co inni Włosi, językiem literatury, szkoły, gazet, ale między sobą używają najchętniej własnego dialektu, a trzeba tu długo posiedzieć, aby się z nim oswoić. W tym dialekcie

pisał swoje sonety — *I sonetti romaneschi* — Giuseppe Gioachino Belli, który ma tu swój pomnik. Siedzi na nim — staroświecki jegomość w cylindrze — pośrodku placu swojego imienia, trochę zapewne zgorszony strumieniem samochodów, autobusów, vesp, który bez przerwy płynie przez most Garibaldiego ku viale Trastevere i z powrotem. Zwrócony plecami do Torre dei Anguillara, w której mieszkał Dante, nie myśli o *Boskiej komedii*, ale o tej commedia dell'arte, jaką u jego stóp rozgrywa tłum dzieci od świtu do zmierzchu. Ilekroć go mijam, nie mogę się opędzić wrażeniu, że chciałby w końcu wymknąć się z viale Trastevere, z tej szerokiej hałaśliwej ulicy, i pójść w urocze zaułki, gdzie nie ma oślepiających neonów, gdzie dawny czas można spotkać zawsze w jakimś zakątku.

Ot, choćby na plac przed Sta Maria in Trastevere. Jeden z najstarszych kościołów, a najdawniejszy pod wezwaniem Matki Boskiej otwiera się ku placykowi portykiem, w którym złożono różne starożytne okruchy. Wnętrze dwa rzędy kolumn antycznych, Bóg wie z jakiej świątyni, dzielą na trzy nawy, a prezbiterium w półkolu połyska mozaikami opowiadającymi życie Matki Boskiej. Portret kardynała Wyszyńskiego wskazuje, że ta bazylika została mu przydzielona, jak w XVI wieku była bazyliką kardynała Stanisława Hozjusza, który tu ma swój grobowiec w głębi prawej nawy.

I znów cichymi uliczkami dochodzi się do niedalekiej bazyliki św. Cecylii, zbudowanej na domu św. Waleriana, męża Cecylii. Wchodzi się do tego kościoła jak do pięknego domu rzymskiego, bo przed portykiem jest dziedziniec, właściwie ogród, a wnętrze ma ujmujący wdzięk starych bazylik, migocących mozaikami. A oto już Tyber, za parę minut można być na Wyspie.

Nigdy dotąd nie bywałem tak często na Wyspie tybrowej, która jest wielką osobliwością tego osobliwego miasta. Ma kształt okrętu, a wiążą ją z brzegami dwa mosty, oba z czasów republiki — Fabricius i Cestius — najstarsze z mostów rzymskich. Wszystko tu jest nieomal jak przed dwoma tysiącami lat. Była tu świątynia Eskulapa, a obok szpital — dziś na miejscu świątyni stoi kościół św. Bartłomieja, a po drugiej stronie po dawnemu szpital. W okręgu kościoła bije wciąż to samo lecznicze źródło. Na frontonie napis: *In hac basilica requiescit corpus S. Bartholomei Apostoli.* W pełnym słońcu jest Wyspa barwy dojrzałej pomarańczy, pod wieczór ostyga, ciemnieje, okrywa się mrokiem i ciszą.

Rzecz dziwna: ani jeden samochód nie przebiegł przez stary most Fabrycjusza, słyszało się tylko kroki przechodniów, dzień dzisiejszy zatrzymał się na moment zadumy przed Teatrem Marcellusa. Jakże się zmienił od roku 1913, kiedy go pierwszy raz widziałem! Obrośnięty sklepami, warsztatami rzemieślniczymi, kryjówkami wszelkiej biedoty, głównie żydowskiej, gnieżdżącej się pod jego łukami, był już wtedy rzadkością wśród schludnych zabytków — żywy sztych Piranesiego. Dziś i on jest wolny od narośli życia, które trzyma się jeszcze górnych pięter, gdzie widać jakieś mieszkania, firanki w oknach. To nawet w Rzymie nie jest banalne: mieć taki adres — Teatr Marcellusa.

Idę w stronę Kapitolu szeroką ulicą, która nazywa się via del Mare i w przeciwnym kierunku można nią dojść do Tybru, do miejsca po dziś dzień noszącego nazwę Emporium, a co było przystanią dla statków towarowych z Ostii. Idę w stronę Kapitolu, który schodzi tu stokiem zamienionym od niedawna w park o ścieżkach wijących się w górę i biegnących ku skale Tarpejskiej.

Słońce już zaszło, przeciąga chłodny wiatr, lecz nie ostudza on czułych par, które splecione w uścisku całują się bez pamięci. Zapalają się lampy, ich światło nie dociera do zarośli, gdzie ukrywają się zakochani, wita je natomiast z entuzjazmem samotny jegomość na ławce, który nerwowo wyszarpuje z kieszeni gazetę i zaczyna ją czytać łakomie.

Obywatelu dnia powszedniego, jesteś nieśmiertelny. Pod Kapitolem, odwrócony plecami do Marka Aurelego i Cola di Rienzo, którego rozszarpano o parę kroków stąd, obojętny na wszystko, co się tu kiedykolwiek stało, jak i na te pulchne główki kwiatów, co nad twoją głową rozkwitły, wędrujesz po kolumnach dziennika, jedynych kolumnach godnych twojej uwagi, i wyłuskujesz z nich wiadomość o kradzieży przy via Torino, o samobójstwie przy via Albalonga (nie wiesz, skąd ta nazwa pochodzi), o nowym środku na porost włosów, i patrzysz na zegarek, czy jeszcze zdążysz do kina.

Nie myśl, że tobą gardzę — przeciwnie, patrzę na ciebie z sympatią: jesteś, kim jesteś: człowiekiem swojego czasu, tym samym, co i ja, tym samym, co chodzi po ziemi od wielu tysięcy lat. Właśnie — tego ci brak, obywatelu dnia powszedniego. Brak ci skromnych paru tysięcy lat — twoi towarzysze sprzed dwudziestu stuleci cieszą się sławą i uwagą świata, tłumy dziś schodzą do wykopalisk na largo di Tor Argentina, aby zajrzeć (może nawet powąchać) do używanej przez takich jak ty latryny publicznej, o której profesor Carcopino pisze z takim zachwytem...

Nieznajomy przerwał mi tę apostrofę, porzucając nagle swą ławkę, i zbiegł ku piazza Venezia.

Za każdym pobytem w Rzymie mam takie miejsce, w którym chcąc nie chcąc wciąż się obracam — tym razem był nim plac św. Sylwestra. Tu docierały autobusy z Trastevere i stąd było blisko do Trattoria Fiorentina, gdzie nieraz jedliśmy obiad, tu zresztą był i Cook, niezawodny we wszystkich informacjach, potrzebnych w podróży, i główny urząd pocztowy. Stary żart rzymski powiada, że w tym mieście jest tylko jeden urząd pocztowy — na piazza San Silvestro. Jest w tym niemało prawdy, bo inne urzędy albo są często zamknięte, jak najbliższy od naszego mieszkania na viale Trastevere, który budził podejrzenie, że jest w cichej zmowie z sąsiednim barem kawowym, dokąd nieodmiennie wpadali ci, co zastawali drzwi poczty zamknięte, albo mają tylko niektóre działy, albo inne niedostatki — kto więc chce mieć pewność, że wyśle list polecony, książkę lub depeszę bez kłopotu, idzie na S. Silvestro. Dla mnie ta poczta jest pamiętna z roku 1914 (przed wybuchem wojny) i zawsze z sentymentem zaglądam w okienko, gdzie teraz przyjmują tylko telegramy zagraniczne, a w tej legendarnej epoce wypłacono mi złotem przekaz telegraficzny od matki, ze Lwowa.

Kręcąc się po placu św. Sylwestra zachodziłem i do narożnej kawiarni, zaglądałem w ciemną uliczkę del Pozzetto, przy której mieszkał Mickiewicz, i do San Claudio, kościoła pielgrzymów polskich z okresu wielkiej emigracji. Tylko do samego San Silvestro nie mogłem się dostać, u bocznego wejścia od ulicy Gambero jest tabliczka z napisem, że kościół zamknięty z powodu niebezpieczeństwa, jakim grozi zniszczenie z czasu ostatniej powodzi. Szkoda — wśród wielu wspomnień niosła mnie ku tej starej świątyni i myśl o Michelangelo, który tu chodził z Vittorią Colonną słuchać sławnego w owym czasie kaznodziei.

Jak na piazza San Silvestro, tak równie często przesiadywałem na piazza Colonna, o parę kroków stąd, przesiadywałem w jednej z kawiarń pod kolumną Marka Aurelego. Oswoiłem się z tym zabytkiem jak nigdy dotąd, czasem brałem lornetkę i wędrowałem z biegiem wstęgi płaskorzeźb ze szczerą aprobatą gości kawiarnianych i przechodniów, którzy też podnosili głowy i zatrzymywali się na chwilę — może niejeden po raz pierwszy poświęcił tej kolumnie trochę uwagi. Wstęga płaskorzeźb opowiada o wojnach cesarza z Germanami i Sarmatami, dziwne, że ten filozof, który żyje w naszej pamięci i wciąż się w niej odnawia swoją mądrą książką, jest tu sławiony za swe czyny wojenne — uparty nawyk, z jakim narody stawiają pomniki swoim namiętnościom.

Z piazza San Silvestro jest blisko na piazza di Spagna i słońce marcowe ciągnie ku schodom Trinità de' Monti — niewyczerpany w swym uroku widok tych schodów w kwiatach! Można tu godzinami siedzieć — aż do zmierzchu. Wtedy kusi nas Babuino. Idzie się w głąb tej ulicy powoli, co krok zatrzymuje nas sklep antyków, starych mebli, rzeźb, płócien, oryginalnych albo w doskonałych kopiach, są marmury, brązy... Tu przecież, w jednym z tych sklepów, nie pamiętam którym, może go już nie ma, bo to przecież bez mała pół wieku temu, za pierwszym pobytem w Rzymie kupiłem głowę z brązu młodego Oktawiana — oryginał (z marmuru) urzekł mnie w Muzeum Watykańskim. Późniejszy cesarz ma tu szczególny wdzięk młodzieńczy, można wprost odczuć, z jaką czułością ślizgało się po białym marmurze dłuto rzeźbiarza. Ogromnie się przywiązałem do wizerunku mojego rówieśnika — miałem wtedy tak samo osiemnaście lat — tak wyglądał ów „adulescentulus" — młodzieniaszek, jak go nazywał Cyceron, trochę z sympatią, trochę z pobłażliwością, nawet się nie domyślając, co się ukrywa pod pozorami niewinności i prostoty.

Lecz oto inny cień, bliższy sercu, wywikłał się z tłumu i zmierza do domu na rogu via Laurina — Juliusz Słowacki tu mieszkał i ma dziś tablicę na tym domu. Z myślą o nim doszedłem do piazza del Popolo, nad którą panuje obelisk Ramzesa II. Ileż tu widm! Jedno z nich wiekami dawało się we znaki: na stoku Monte Pincio był grób rodzinny Domicjuszów i w nim pochowano Nerona. Upiór Miedzianobrodego wałęsał się po wzgórzu, krył się w odwiecznych dębach, aż papież Paschalis II sam ściął przeklęte drzewa i na miejscu grobowca Nerona zbudował kościół Matki Boskiej. Dzisiejsza Santa Maria del Popolo nie pochodzi z tego czasu, jest dziełem późniejszych wieków, które w jej wnętrzu złożyły wspaniałe dzieła sztuki. Lecz, zanim porzucimy piazza del Popolo, by się skierować ku via di Ripetta (chcemy rzucić okiem na mauzoleum Augusta), należy się zatrzymać na chwilę przed Porta del Popolo, bramą narodów. To przecież tędy, z via Flaminia, przez kilka czy kilkanaście stuleci, aż w głąb XIX wieku, do pierwszych kolei żelaznych, szły tłumy pielgrzymów, jechały karety, dyliżanse, wszyscy wielcy ludzie, których ślad lub wspomnienie odnajdujemy w tym mieście, tu najpierw się z nim witali w tym pierwszym drgnieniu serca na głos stangreta czy pocztyliona: *Ecco Roma, signore...*

Uroczy jest moment, kiedy rano wychodzi się z domu i rozważa: dokąd iść i z kim? Nigdy „embarras du choix" nie jest bardziej rozkoszny. Można wziąć za towarzysza kogoś ze starożytnych, np. Marcjalisa, rzymskiego włóczęgę, który mieszkał na Kwirynale, bynajmniej nie w pałacu, ale na trzecim piętrze czynszowego domu i w nocy spać nie mógł z powodu hałasów ulicznych, a w dzień pocił się w ciężkiej todze, bo zawsze miał wizytę u dostojnych osób, i można

by biec za nim po wszystkich wzgórzach Rzymu, gdzie stały domy jego mecenasów, po wszystkich forach, portykach, bazylikach, gdzie polował na takich, co zaproszą na smaczny obiad, a zdobywszy zaproszenie szedł do termów i spędzał tam resztę wolnego czasu — albo kogoś ze średniowiecznych, takich jak my gości, Dantego lub Petrarkę, poeta *Boskiej komedii* nawet jakby nas oczekiwał przy moście Garibaldiego, gdzie kiedyś mieszkał, a Petrarka zdąża na Kapitol, gdzie ma otrzymać laur poetycki, — albo za św. Wojciechem powędrować na Awentyn, co tak pięknie się wznosi po tamtej stronie Tybru, zielony od drzew i pozłocisty od starych kościołów, — albo z ludźmi Renesansu znaleźć się w tłumie burzliwych geniuszów, Rafael w parę minut zaprowadziłby nas do Porta Settimiana, gdzie mieszkała Fornarina, — albo z romantykami wspominać Rzym, jaki od dawna nie istnieje, miasto ruin okrytych wichrowatą zielenią (w samym Koloseum ówcześni botanicy naliczyli 420 gatunków flory), wywabić Shelleya z grobu przy piramidzie Cestiusza i pójść za nim do termów Caracalli, by odnaleźć miejsce, gdzie pisał swojego *Prometeusza,* i zobaczyć go w tej pięknej zadumie, w jakiej trwa na obrazie Severna w muzeum Keatsa na piazza di Spagna...

Pójdę dziś za Michałem Aniołem. Najpierw pod Kapitol, gdzie był jego dom w sąsiedztwie forum Trajana, w obskurnym zaułku Macel de' Corvi — Rzeźnia Kruków — nazwa jak z koszmaru; nie ma go dziś, tę najświętszą pamiątkę rozgniótł swoimi schodami pomnik Wiktora Emanuela... Potem pod kościół del Gesú, w tym miejscu Michał Anioł spotykał się ze św. Ignacym Loyolą i obmyślali razem plan kościoła, którego żaden z nich nie miał oglądać. I wreszcie do Watykanu, by go spotkać tam, gdzie zawsze jest obecny — w kaplicy Sykstyńskiej.

Nigdy chyba żadne wielkie dzieło nie miało tak śmiesznych początków: powstało po prostu ze splotu intryg na dworze Juliusza II. Dwaj zawzięci rywale Michała Anioła, Rafael i Bramante, uknuli spisek, aby go zgubić w oczach papieża i ośmieszyć w oczach współczesnych i potomnych. To oni namówili papieża, by polecił Michałowi Aniołowi ozdobić freskami strop kaplicy Sykstyńskiej. Freskami! Michał Anioł nie miał pojęcia o freskach, miotał się, zżymał, chciał uciekać, papież był uparty, a Rafael i Bramante śmiali się po kątach. Stary gigant wreszcie ustąpił i zamknął się w Sykstynie na kilka lat najbardziej zdumiewającej, wręcz nadludzkiej pracy. Pierwotny plan, ten narzucony chytrością rywali, jeszcze znacznie rozszerzył i namalował dwa razy więcej, niż mu kazano. Bramante miał klucz od kaplicy i obaj z Rafaelem zakradali się tam pod nieobecność Michała Anioła, by podglądać rodzące się arcydzieło. Jakie były ich myśli i wrażenia, do dziś można się przekonać, patrząc na *Szkołę Ateńską* Rafaela, który tuż obok malował ją w tym samym czasie i brał do niej, kradł raczej wzory z nikomu jeszcze nie znanej Sykstyny.

Bohater mojej powieści *Powrót do życia,* Andrzej Jawień, tak opowiada o tym, co przeżył w kaplicy Sykstyńskiej: „Nagle poczułem chłód — to od samotności Michała Anioła. Aż mi się włosy zjeżyły, jak Boga kocham. To straszna rzecz wejść w cudzą samotność, i to jeszcze taką! Tylko nadludzka istota mogła w niej wytrwać latami. I gdy tak w wichurze tej dzikiej samotności chodziłem jak błędny z głową zadartą do góry, z tłumu tych niepojętych postaci, które się kłębią na suficie, zobaczyłem jedną i już nie mogłem się od niej oderwać... Jest ona w obrazie potopu. Młoda kobieta z tej michelangelowskiej rasy olbrzymów,

muskularna, w ramionach trzyma dziecko, a nad nią wydyma się jakiś szal jak chmura. Trzeba widzieć jej twarz, ten zdumiewający wyraz zaciętości, gniewu i rozpaczy. To dziś dopiero, to my dopiero możemy ją zrozumieć. Mogłaby być naszym symbolem, symbolem naszych matek, żon, sióstr wśród potopu, który nas zalewa. Nie potrzebuję pani mówić, że wtedy nic takiego nie mogło mi przyjść na myśl — wtedy, w latach naszego tryumfu, naszej ekstazy! Co w niej wtedy widziałem, niejasno pamiętam — dziką urodę, siłę, patos i mnóstwo rzeczy nie dających się wyrazić słowem..."

Ze wspomnieniem tych jeszcze niedawno pisanych zdań biegłem przez sale, schody, korytarze Muzeum Watykańskiego, by jak najprędzej znaleźć się w Sykstynie i porównać z freskiem Michała Anioła i ten opis, i to, co go wywołało — strzęp mojej własnej pamięci, urywek bardzo już odległych lat. Wziąłem lornetkę i od razu odnalazłem tę postać z potopu, była taka, jak ją pamiętałem, wszystko odsłaniało się takie, jak zapadło w pamięć, i Adam, i Jeremiasz, i ta Sybilla Delficka, której barwna reprodukcja zawsze wisiała w moim pokoju przez wszystkie lata od roku 1913 do zniszczenia mojego domu po powstaniu warszawskim. Oddałem lornetkę synowi, a sam zmieszałem się z gęstym tłumem, w którym odzywały się szeptem dziesiątki języków, i było coś przejmującego w pielgrzymce wszystkich części świata, idącej pod to majestatyczne sklepienie.

Nastał Wielki Tydzień, pierwszy raz w życiu byłem w tym okresie w Rzymie. W Palmową Niedzielę byliśmy u św. Piotra na uroczystym nabożeństwie. Papież, wniesiony na *sedia gestatoria*, zasiadł na tronie w głębi presbiterium, rozdawał palmy kardynałom, którzy następnie zajęli ławy w pierwszym szeregu. Przy ołtarzu nad konfesją odprawiała się msza św. W głównej nawie tłoczył się tłum wielotysięczny, niezwykle, jak na Rzym, spokojny i poważny. Okrzyki i oklaski rozległy się dopiero po skończonym nabożeństwie, gdy papieża niesiono ku zewnętrznej loggii, skąd miał udzielić błogosławieństwa *urbi et orbi*. Na placu przed bazyliką były nieprzebrane tłumy. Po błogosławieństwie wiwatowały hałaśliwie, ze wszystkich samochodów odezwały się klaksony. Papież raz jeszcze pojawił się w oknie swojego pokoju w pałacu watykańskim.

Jan XXIII jest, jeśli się tak wolno wyrazić, moim piątym papieżem. Urodziłem się za Leona XIII, mówiło się o nim wiele w moim dzieciństwie, a ktoś z rodziny przywiózł z Rzymu jego wizerunek, haftowany na jedwabiu i oprawny w zieloną pluszową ramę — matka nieustępliwie broniła tej pamiątki, trzymała ją w swoim saloniku na przekór wszystkim ironicznym uwagom, do jakich i ja się przyłączyłem, gdy mi na to już wiek pozwolił. Po nim był św. Pius X, znany mi w żywej postaci, ponieważ widziałem go dwukrotnie: w 1913 byłem z matką na dziedzińcu San Damaso, gdy przyjmował kilkutysięczną pielgrzymkę, w następnym roku, na krótko przed wybuchem wojny i jego śmiercią, widziałem go ponownie w dniu św. Piotra i Pawła.

Benedykt XV, papież lat wojennych, nie kreśli się wyraźnie w mojej pamięci, zatarły go w niej wstrząsające i dla ludzi wychowanych przez wiek XIX niepojęte zdarzenia, wśród nich moje własne przygody. Inaczej Pius XI, którego pamiętam tak wyraźnie, jakbym go widział wczoraj, gdy schodzi z tronu, by się przywitać z pielgrzymką, albo jak się unosi na *sedia gestatoria* nad wiwatującym tłumem. Tak samo później widziałem Piusa XII, postać jak z obra-

zu El Greca. Jan XXIII do żadnego z nich nie jest podobny, sam się z ich szeregu wyodrębnił przyjmując imię, po które trzeba sięgać o kilka wieków wstecz. Zresztą przy wielu jego inicjatywach, w różnych aktach jego pontyfikatu, nawet w pozornie błahych wystąpieniach, powtarza się refrenem: „po raz pierwszy od wielu wieków".

Niskiego wzrostu, dość zażywny, ale swobodny, nawet rzeski w ruchach mimo osiemdziesiątki, nie okazuje znużenia w ciągu długich ceremonii, a z wiadomości, jakie co dzień przynosi prasa, widać, że jego dzień jest wypełniony mnóstwem zajęć, wcale nie lekkich. Każdy, kto się z nim zetknął, podkreśla jedną cechę: humor; moc anegdot krąży w Rzymie i w świecie, wszystkie świadczące o jowialnym usposobieniu i dowcipie papieża, i wszystkie jednają mu życzliwość, sympatię, nie ujmując nic z szacunku dla jego godności. Mówi się o jego prostocie, skromności, przytacza się wzruszające przykłady, ma on wyraźną niechęć do różnych form ceremoniału i etykiety. Jest to piękna postać i niewątpliwie zajmie szczególne miejsce w historii papiestwa. Już dziś świadczy o tym zainicjowane przez niego wielkie dzieło soboru powszechnego i ten niespodziewany oddźwięk, jaki obudziło w kościołach nie-katolickich, żaden papież nie witał u siebie tylu najwyższych przedstawicieli innych wyznań. I tu pojawia się ten sam refren: „po raz pierwszy od tylu a tylu wieków".

Lecz nie samymi świętami i zabytkami opędzałem swój pobyt w Rzymie. Właśnie w okresie Wielkiego Tygodnia odbywały się dwa razy dziennie zebrania Société Européenne de Culture. W Niedzielę Palmową po południu miałem posiedzenie Rady Wykonawczej, a w następnych dniach trwała dyskusja nad referatem prof. Umberto Campagnolo, niestrudzonego sekretarza naszego Towarzystwa. To nasze zebranie było zorganizowane dla upamiętnienia dziesiątej rocznicy powstania Towarzystwa, które ze skromnych początków rozrosło się tak, jak tego nikt z nas nie przewidywał dziesięć lat temu — dziś liczy S.E.C. ponad dwa tysiące członków ze wszystkich krajów Europy, a są w tej liczbie i przedstawiciele świata intelektualnego krajów pozaeuropejskich, których wciąż przybywa. Ten, zrazu nieoczekiwany, rozwój naszego Towarzystwa jest godny uwagi i nastręcza jakby nową interpretację Société Européenne de Culture. Podkreśliłem to w swoim przemówieniu w czasie debaty ogólnej. „Jestem nie tylko jednym z pierwszych członków S.E.C. — mówiłem — jestem również trzydziestoletnim uczestnictwem związany z Federacją PEN, której cele i dążenia są pokrewne: obie organizacje służą idei pokoju, obie łączą ludzi należących do różnych narodów w związki duchowego pokrewieństwa, i tak jak PEN szuka tego, co nas łączy, pośród wszystkiego, co nas dzieli, tak i dla S.E.C. widzę tę samą dewizę: *l'unité dans la diversité*. Powinniśmy pozostać Société Européenne de Culture, nawet gdy nasze Towarzystwo obejmie inne kontynenty, co się już dokonywa. Na ostatnim zebraniu Rady Wykonawczej rozpatrywaliśmy zgłoszenia i kandydatury pochodzące z odległych krajów drugiej półkuli. To daje nowy sens naszej organizacji, która może i powinna stać się ośrodkiem współpracy międzynarodowej. Rozszerzając naszą działalność na inne kontynenty, tym silniej podnosimy nieprzemijające wartości kultury ludzkiej, wspólnego dobra całego naszego globu. Lecz pragniemy jednocześnie podkreślić doniosłą rolę Europy, we wszystkim, co ona stworzyła w ciągu tysiącleci, we wszystkim, co zapłodniło inne części świata — jesteśmy świadomi geniuszu naszego drogiego kontynentu i jesteśmy z niego dumni."

ludzie, Fidiasz i Praksyteles, filozofowie. Byli prawie zupełnie nadzy i ciekawym odpowiadali, że taki tylko strój przystoi tym, co posiadają prawdę. I na dowód swej wszechwiedzy wyłożyli Tyberiuszowi dokładnie, co myślał w ciągu ubiegłej nocy. Było to zgodne z prawdą. W uznaniu ich geniuszu cesarz postawił im posągi w tej postaci, w jakiej zjawili się w Rzymie — nadzy i z końmi.

Cały Rzym jest okryty taką tkaniną podań, legend, czarujących nieporozumień między epokami, które od siebie odwykły, niesione zmiennym strumieniem dnia bieżącego. Oto Marek Aureliusz na Kapitolu. Niemal co dzień odbieram od niego pozdrowienie wyciągniętej dłoni, aż któregoś dnia patrzę z uwagą na cień, który rzuca na płyty placu. Przez wieki rzucał swój cień przed Lateranem, gdzie cieszył się nie zasłużonym szacunkiem, uchodził bowiem za wizerunek Konstantyna Wielkiego, co go wybawiło od zniszczenia — pogański Marek Aureli, prześladowca chrześcijan, nie uchowałby się do naszych czasów.

Patrzę na cień jego ręki i przypominam sobie, jak któryś z autorów średniowiecznych opowiada, że papież Sylwester zaznaczył sobie w południe miejsce, gdzie padał cień palca wyciągniętej dłoni spiżowego. cesarza, i przyszedł tam w nocy ze służącym. Na zaklęcie ziemia się w tym miejscu otworzyła i obaj zeszli w podziemny korytarz. Znaleźli się w pałacu lśniącym od złota. Żołnierze ze złota grali w złote kości, złoty król ze złotą królową siedzieli przy złotym stole, u złotego pułapu wisiał ogromny karbunkuł i świecił jak gwiazda. Złoty łucznik celował weń złotą strzałą. Gdy Sylwester chciał czegoś dotknąć, złote figury poruszyły się i zaczęły biec. Łucznik wypuścił strzałę, karbunkuł zgasł, papież i sługa, przerażeni nagłą ciemnością, uciekli. Zdaje mi się, że i dziś ten i ów z Rzymian pamięta o tej cudownej nocy i mimowolnie idąc przez plac pod św. Janem Laterańskim rozgląda się, czy nie tu gdzieś było wejście do zaczarowanego pałacu. Tak samo niejeden patrzy na wieżę Nerona, bo i tam ma się ukrywać złoty pałac.

Rzym jest księgą historii, mitów, legend, dziwów i jeśli się po nim chodzi z czujną pamięcią, każda ulica, każdy nieomal dom (oczywiście nie na Parioli lub w innej nowej dzielnicy) może się rozgadać uroczą opowieścią, może to uczynić kolumna, posąg, nawet jakaś głowa lub stopa z brązu, jak te z niewiadomego kolosu, co dziś stoją na Kapitolu, a niegdyś niepokoiły wyobraźnię kilkunastu wieków.

Wymknąłem się znów na wagary — mówię to przenośnie, bo w rzeczywistości pilnie przestrzegałem posiedzeń S.E.C., na których oprócz ogólnej debaty toczyła się dyskusja na temat cenzury filmowej — wszyscy ją potępili, z pewnymi ustępstwami na rzecz przyzwoitości i dobrych obyczajów. Debata ogólna zakończyła się tak, jak niektóre filmy, gdzie widać drogę, a na niej bohaterów filmu zmierzających ku niewiadomemu losowi, czyli bez konkluzji. Niewątpliwie jeszcze nieraz wrócimy do poruszonych w niej zagadnień. Mnie samemu świta inne ich ujęcie.

Jakby dla wzmocnienia wrażeń i refleksji, wywołanych pewnymi ustępami referatu prof. Campagnolo, zwiedziliśmy stację doświadczalną Ciclotrone we Frascati, po czym pojechaliśmy na śniadanie do Grottaferrata, gdzie można się było przekonać, że goście lepiej potrafili ocenić wino z tej uroczej miejscowości niż mechanizm groźnych sił, obłaskawionych i wprzęgniętych do tzw. pracy

pokojowej. Jeszcze raz spotkaliśmy się przy stole biesiadnym w hotelu Excelsior po zamknięciu naszego zjazdu. Nie było żadnych przemówień.

W czasie świąt wielkanocnych rozstaliśmy się z Rzymem na kilka dni, by je spędzić w domu pisarza włoskiego, Umberto Morra di Lavriano, pod Cortoną. Były to piękne dni, owiane ciszą wsi, pachnące wiosną, łagodny pejzaż toskański niósł wspomnienie mistrzów quattrocenta, jeden z nich, Fra Angelico, ma w Cortonie może najpiękniejsze swoje *Zwiastowanie*, utkane z róż i błękitu. Wróciliśmy do Rzymu po świętach, ale zamieszkaliśmy we Frascati, które dziś można uważać za przedmieście.

Wielkie zmiany po trzydziestu kilku latach, od ostatniego naszego pobytu. Frascati rozbudowało się, przyozdobiło w różne nowoczesne wykwinty, nieomal ślad nie pozostał po tych mrocznych pieczarach, gdzie kupowało się i piło cudowne wino. Można je odkryć jeszcze tu i ówdzie, ale zamaskowane drzwiami, szyldami, reklamami, i dopiero w głębi widzi się pierwotne kryjówki Sylena. Wino jednak nie straciło nic ze swojego smaku i zapachu, oczywiście tam, gdzie się je sprzedaje „z własnych winnic".

Tusculum! Kto o nim pamięta, kto pod szorstkim Frascati odnajduje owo dawne imię, tak łagodne, lekkie, trochę nawet śpiewne, jakby świegot ptaków w przelocie, ten inaczej przyjmuje uśmiech świtu i szkarłat zorzy wieczornej pośród dookolnych dolin i wzgórz ze srebrem ich gajów oliwnych. Cień Cycerona tu błądzi. Tu miał willę, którą kupił od spadkobierców Sulli, skromną zrazu posiadłość rozszerzał wciąż nowymi nabytkami, chyba w końcu była to wielkopańska rezydencja, godna jego ambicji. I stała się zaciszną przystanią, do której chronił się przy każdej burzy i choćby niepogodzie, jakie zasępiały życie polityczne jego czasów. Tu odwiedzali go przyjaciele, ich długi rejestr powiększa orszak cieniów. Tu obcował z filozofami, których miał w bibliotece. Ileż wspaniałych zdań przysporzyły prozie łacińskiej dni i noce w Tusculum!

Szczęście i cnota, spokój duszy, pojednanie ze światem i z życiem — oto jakie myśli kołysał w nim szmer oliwek, które tak samo jak dziś srebrzyły się po tych wzgórzach. Może patrzył na nie stąd, skąd ja patrzę — któż potwierdzi lub zaprzeczy? Nie wiemy jeszcze, gdzie stała jego willa, każde miejsce jest równie możliwe, póki jakiś przypadek nie odkryje tej zatartej topografii.

Z naszych okien widać mglisty obraz dalekiego Rzymu, który dopiero z nadejściem nocy rozbłyska tysiącem świateł. Cycero nie znał, nawet sobie nie wyobrażał takiego widoku: noc była nocą, jedynymi światłami były gwiazdy i Rzym zatopiony w ciemności przepadał, jakby go w ogóle nie było. Tusculum stawało się wtedy jeszcze bardziej cudowne, gniazdo ciszy, spokoju, szczęścia, uwite wśród milczących gwiazd. Lecz oto wstaje nowy dzień i słońce wydobywa z mgieł odległości złote błyski świątyń, myśl, bystrzejsza od wzroku, rozwija przędzę ulic, podnosi domy, wzgórza, Rzym zaczyna wabić, wzywać, wołać. Nieustępliwy kusiciel wywołał Cycerona w Idy Marcowe...

Co dzień rano jechaliśmy do Rzymu i wracaliśmy dopiero późnym wieczorem. Czekaliśmy na autobus pod willą Sora, której imię często mnie zastanawiało: tak się nazywa stare miasto nad rzeką Liris, zapisane raczej skromnie w historii. Wszystko dookoła zieleniło się i kwitło w promieniach coraz gorętszego słońca, a oto dziś zaskoczył nas pióropuszem różowych kwiatów nie znany mi krzak: minionej nocy czy o świcie dokonał się ten cud, gałęzie trysnęły kwieciem, jak rury fantastycznej fontanny.

Tak oto szczodra ziemia tuskulańska wtrąciła się w moje coroczne „rozmyślania kwietniowe", czyli do intymnego obchodu dnia 6 kwietnia, uwieńczonego dwoma drogimi dla mnie imionami poetów — Archilocha i Petrarki. Tylko ten drugi był tu zadomowiony, pierwszy nie słyszał w swoim życiu imienia Rzymu, które w VII wieku przed Chrystusem nawet w Italii mało było znane. Ci dwaj poeci od tak dawna spotykają się w moich myślach, że już nie mogę sobie wyobrazić, by się nie zaprzyjaźnili — cóż znaczy dla dwóch cieniów niespełna dwa tysiące lat, jakie w naszej chronologii dzielą ich ziemskie żywoty? — wydaje mi się naturalne, że w dzisiejszym spotkaniu Petrarka prowadzi Archilocha do Rzymu, byle tylko sam znalazł drogę wśród nowych ulic i w niesamowitym ich zgiełku.

W pół godziny autobus z Frascati dowoził nas przed bazylikę św. Jana Laterańskiego. Na jej ruchliwym placu można znaleźć tramwaje, trolleybusy, autobusy we wszystkich kierunkach, jeszcze nie bardzo przepełnione. Parę przystanków dalej tłum pasażerów rósł, zagęszczał się do ostatecznych granic. Używając tych środków lokomocji tak często, jak nigdy dotąd, nabrałem do nich odrazy i marzyłem, by znów mieszkać w takim miejscu, z którego wszędzie można dojść pieszo. Mieliśmy taką sposobność w hotelu Minerva, gdzie spędziliśmy kilka dni.

Znałem go z dawnych lat, był niegdyś ulubionym hotelem duchownych przybywających *ad limina Apostolorum* — skromny, cichy, przytulny. Dziś dyszy nowoczesnością i gości bardzo świeckich turystów. Stoi na piazza della Minerva, tuż obok starej bazyliki Santa Maria sopra Minerva, zbudowanej na miejscu świątyni Minerwy, a o parę kroków dalej jest Panteon. W tę stronę chodziliśmy rano na śniadanie do baru i od naszego stolika widzieliśmy fasadę Panteonu z napisem: *M. Vipsanius Agrippa consul III fecit.* Napis jest wielkodusznym oszustwem cesarza Hadriana, który dawną budowlę Agryppy całkowicie przekształcił, ale nie utrącił dawnego fundatora i nie zastąpił go własnym imieniem.

Stąd wszędzie blisko, a co ważniejsze, każda ulica urocza, na każdym kroku coś nas zatrzymuje, wchodzi się do kościołów, zagląda w dziedzińce pałaców, odczytuje numery domów, te same, co w starych kronikach, korespondencjach, pamiętnikach. Nawet nie wiadomo, kiedy się doszło do restauracji Rè degli amici, gdzie nas oczekują nasi przyjaciele — restauracja o ścianach pokrytych obrazami, rysunkami, podpisami, jak Michalikowa Jama, a stamtąd tylko skok przez piazza di Spagna w via Sistina, do kina, na film *La grande Olimpiade,* z zeszłorocznych igrzysk olimpijskich. Wzruszające widowisko, chyba nigdzie tak wzruszające, jak tutaj, gdzie dopiero co krążyło się wśród kamieni biegnących teraz na taśmie filmowej — plac św. Piotra i papież na tronie wygłaszający po łacinie przemówienie do zawodników, i Kapitol z zapalonym zniczem, i Łuk Konstantyna, pod który podbiega zwycięzca maratonu...

I oto nadchodzi ten dzień trudny, kłopotliwy, jakby niedorzeczny, kiedy trzeba pakować walizy, sprawdzać w kieszeni bilety, wziąć nareszcie taksówkę i ruszyć na dworzec, a tam raz jeszcze rzucić okiem na stare mury stojące w oszklonej klatce, kupić w kiosku gazety i parę pism ilustrowanych na drogę — nigdy się ich nie czyta — i doznać wstrząsu, gdy pociąg ruszy. Zabrało się ze sobą więcej, niż się o tym mówi, więcej, niż się napisze, każda stronica

będzie zasypana pyłem rzeczy drobnych, zewnętrznych, a najważniejsze pozostaną w nas, nie wypowiedziane, serdeczne tajemnice, nieraz tak głęboko ukryte, że się ich latami nie uświadamia, nie wie się po prostu o ich istnieniu, póki w jakimś najbardziej nieoczekiwanym momencie, w paradoksalnym kontraście chwili, środowiska, myśli nie wybiegną nagle z głębi duszy niosąc za sobą smugę światła.

Jan Parandowski

Marian Jachimowicz

JÓZEF WRONA

Czarny
o rozdartych skrzydłach
z oczami jak wydrążenia rzeźb
stanął
nad naszymi światłami

A jedne ze świateł
świeciły zwężone
uśmiechem
Właściwe pryzmaty kolorowych łez
Oczy mej matki

A drugie
tarcze z lazuru
z blaskiem źrenic jak archanioła miecz
To oczy siostry

A trzecie
o powierzchni z błękitu
pogłębiały się w studnie pamięci
Siedmioletnie oczy
przyjaciela Wrony

A on
czarny
jak podwójna noc

Z dwoma księżycami
łez

Stał
między świtem
a nami

Żegnał tarcze lazuru
i blask który ciął
z oczu
anioła

Poszedł w kolumnach
W mundurze z szarego zmierzchu
za Alpy

Nim wróciła mu pamięć
była biała
jak pościel w szpitalu

Teraz sączyła się
pięcioma ranami
po pięciu odłamkach

A tu
wciąż jeszcze grały mosiężne orkiestry
Zanosiły się ostatnimi marszami
monarchii

On
pod żałobnymi skrzydłami gestu
krakał
przeciwko wijącym się trąbom

Przeciw mosiężnym ogniom
wojny

Anioł
stał u naszych drzwi
ze spojrzeniem chłodnym
jak miecz.

WYOBRAŹNIA

Wyobraźnia
Dar nieba i ziemi

Przez morza huczące
w bieliźnie żagli
biegnie

Słońce
o biodro oparła

Przegina ją wdzięk

Niosącej.

DZIESIĘĆ PALCÓW

Nie czekasz na płacz
Goryczy nie zmyślasz
Leczysz ją
w szpitalu

Czasem miłość
to zaniechana
nienawiść

Anioł
z ogromnymi skrzydłami miłości
własnej

Pieją
codziennie miłosierdzia

Błahy
zmyśla

Inny
pojmuje

Stare przysłowia
mogą się stać objawieniem

Skóra istot
Skorupa ziemi
Powłoka balonów
Bomb

Wszystko to
worki z materią

Sypie się dźwięk
cięty
dziobkami ptaków

Pointylizm i pointy

Wykopaliskom
wieczny odpoczynek w gablotach

Myśl
ponad mowę
Nie bądź prowincjuszem
świata

Oto dłoń
Jak cyrograf
Przyjmij
Śmiej się

Dziesięć wbitych palców
Wszystkie
w oczy idiotów

Marian Jachimowicz

Edward Stachura

LISTY DO OLGI

Tyle bólu. Tyle bólu, który tak wielki, za wielki, żeby go można odnaleźć w tych słowach. Tak, bo i one są przeciwko mnie w tej chwili, wszystko jest przeciwko mnie, słowa też, które zawsze mi się opierały, ale kusząco, zalotnie, żeby większa pieszczotliwość, a teraz nawet one są przeciwko mnie, bo nie mogę znaleźć tych, które byłyby lustrem nieskalanie odbijającym, stąd ból dodany jeszcze do tego za wielkiego.

Może i w Tobie jest ból, ale czym on jest, czym? Przy bólu moim przepastnym czym jest każdy ból inny? O, przeklęta niech będzie chwila, kiedyś przeze mnie ujrzana: oczy Twoje, tyle czułości w Twoich oczach, której mi zawsze brakowało, dlatego zabiłem tamto wszystko, co tak kochałem, i porzuciłem tamto wszystko, bo nie było czułości u nich dla mnie. I powędrowałem do krainy Nad, na wschód od Edenu, i tysiąc dni wędrowałem, i tysiąc nocy, i Ciebie ujrzałem w tamtej chwili przeklętej, błogosławionej.

I musiałem Cię ujrzeć, bo wiedziałem, że znajdę to, czego szukałem, czego pragnąłem duszą i każdym oddechem, każdym zgięciem przegubu i kolan po drogach i miastach, zgarniając okruchy, mnóstwo okruchów, ale to nie było Ty, to nie było morze, które wiedziałem, że gdzieś, niedaleko już, powinno się rozlewać, w nim zamarznę, wkrótce już, spłonę, i tak jest, bo wiedziałem, że znajdę to, czego szukałem — Ciebie, Olga, musiałem ujrzeć kiedyś.

O, tak. To są słowa, to są słowa, których papier nie przyjmuje. Tych liter moich ognistych papier przyjąć nie może. Zbyt mało jest biały — ten czysty, biały papier — brudny jest dla liter moich najbielszych. I ja to widzę. Nikt więcej! Nikt więcej?

1 kwietnia

Pisałem tego ptaka, kiedy Jurek wszedł do pokoju i powiedział: „Sted, Olga cię prosi". W pierwszej chwili, pamiętam wspaniale, zacząłem się topić jak lód, nie chciałem wcale krzyczeć z radości, tylko topiłem się, rozlewała się po mnie słoneczność, jak w bryłę lodu wchodzi słońce, promienie jego dobre, ciepłe. Powiedziałem: „Gdzie jest?" „Na schodach" — odparł. Wyszedłem na klatkę schodową i nagle śmiech mnie doleciał z tyłu, oddalony jakby,

bo cały byłem zagubiony, zapatrzony w Tobie, lecz nie było słońca, nikt mnie nie olśnił, tylko śmiech mnie z tyłu doleciał Jurka i słowa: „Udał mi się kawał. Dzisiaj prima aprilis". I to było jak cios między oczy, po którym się nie zapada, lecz wraca do siebie najboleśniej.

Do okna podszedłem i nawet nie uderzyłem Jurka, nic nie powiedziałem, tylko do okna podszedłem i tak bym sobie popłakał. Tak bym sobie popłakał, ale nawet one — łzy — były przeciwko mnie, jak małe liski pochowane w swych norach lękały się wyjrzeć, chociaż myśliwy dawno już odszedł, chociaż już dawno byłem odszedłem, tak dawno mnie tam nie było, i stałem przy oknie, i tak bym sobie popłakał.

Bo otwarły mi się wszystkie dawne rany stare, te zabliźnione, tak sądziłem, i cały byłem jeszcze raz kaleczony przez to wszystko, co już raz mnie kaleczyło, a potem zabliźniały się długo moje rany, bo trudno zapominam moim winowajcom, więc goiło się to wszystko długo bardzo, żeby w tej chwili na powrót się otworzyć, i cały byłem jeszcze raz kaleczony.

I cały byłem dymiącym ochłapem, przy oknie, za którym było niebo dawno błękitne nie widziane i słońce inne, ale to, które po zimie pojawia się zawsze-niezmiennie-odwiecznie i które po przepłynięciu chmur czarnych też pojawia się, bardziej jeszcze miłosne. To ja chyba nie Ciebie szukałem?

Czy uczyniłem Ci krzywdę? Powiedz!

4 kwietnia

Piszę do Ciebie dalej, bo los czy przypadek, który przecież zawsze był po mojej stronie, nie pozwolił mi Ciebie zobaczyć, choć byłem u Ciebie wczoraj, w sobotę, bo dzisiaj jest niedziela i dzisiaj też byłem u Ciebie.

Ale najpierw wczoraj. Byłem u Ciebie o siódmej wieczorem. Tak walczyłem ze sobą i nie wiem, co zwyciężyło: dobro czy zło, choć walka została rozstrzygnięta, bo pojechałem do Ciebie. Wszedłem po schodach i stanąłem pod drzwiami. Zastanawiałem się przez chwilę, co mam powiedzieć, kiedy ukażesz się w drzwiach, ale nic już nie potrafiłem. I zapukałem w drzwi, ufając nieśmiało, że wszystko zobaczysz w moich oczach. Myślę, że tak bym się rzucał w wodę, ufając, że ona odczyta wszystko i nie pozwoli mi walczyć o życie, którego nie chcę, a później nie wyrzuci na brzeg, na pastwę.

Więc zaufałem Tobie, że wszystko odczytasz w moich oczach, tak jakbym wodzie zaufał, rzucając się w nią. Tak też rzuciłem się w Tobie, nie wiedząc co powiem, kiedy ukażesz się w drzwiach. Ale nie ukazałaś się. Zszedłem z powrotem i nic mnie nie tknęło. Pojechałem do „Schronu", usiadłem tam przy barze i wszystko we mnie płakało. A dookoła wszyscy inni pili i tańczyli, i krzyczeli, a ja siedziałem przy barze. Siedziałem i nieśmiało, bardzo nieśmiało czekałem, że przyjdziesz niepostrzeżenie, położysz mi rękę na ramieniu i powiesz „Edward", tak jak nikt tego nie potrafi, bo Ty może nie wiesz nawet, że każde Twoje „Edward" zamykało mnie w Tobie najmiłośniej i nie pragnąłem już wcale wędrować, nigdzie już i nigdy, tylko tak znikać w Tobie miękko, łagodnie. Ale nikt mnie nie dotknął i nikt mi nic nie powiedział, choć niektórzy coś do mnie mówili, ale nikt do mnie nie mówił i ja się nie dziwię, bo nie było mnie tam. Siedziałem tak nieśmiało, ja, który przedtem miałem wszyst-

kie talenty, bo wszystko mnie w tym umacniało. Ale nie czułem się śmiesznie dla innych, dla mnie samego też mój widok nie był śmieszny i myślę, że nie było to smutne tylko, bo zbyt nieobjęte.

Potem wstałem i wyszedłem. I poszedłem nad kanał, nad którym jeszcze cztery dni byliśmy. Dlaczego wszystko mija? Dlaczego minęły te cztery dni? Tak jak nigdy nie kłamię, dałbym czterysta innych dni za to, by tych czterech nie było. Byśmy jak cztery dni temu stali nad kanałem. Ty przy mnie, ja przy Tobie. Gdzie jesteś? Patrzyłem na wodę, która przepływała blisko, dwa metry pode mną przepływała woda, która wzmogła jeszcze mój ból wielki i gniew mój wielki. Dlaczego przepłynęły te cztery dni?

I stałem tak, patrząc na wodę, ale nic mnie nie tknęło. A nie wiem, co uczyniłbym, gdyby mnie coś tknęło, wtedy, kiedy tak patrzyłem na wodę, która była blisko, tuż, i która mnie nawet magnesowała do siebie.

Przeszedłem przez kładkę, wiesz, i skoczyłem do tramwaju, i znowu bardzo, bardzo nieśmiało prosiłem Boga albo kogo innego, byś była i bym mógł Cię zobaczyć. Przyjechałem, wszedłem po schodach i zapukałem nieśmiało, bo już ze mnie nic nie zostało prócz tej nieśmiałości maleńkiej. Zapukałem mocniej. Pukałem jeszcze dosyć długo, raz głośniej, raz ciszej, ale nikt się nie odezwał. Zszedłem na ulicę i postanowiłem zaczekać. Czy wiesz, czym był dla mnie każdy przystający na przystanku przed Twoim domem tramwaj? Tym przyjedziesz. Nie. Następnym. Tak przyjechało ich dużo i każdy tramwaj był dla mnie największą nadzieją, a czas przyjazdu między jednym a drugim — oczekiwaniem bolesnym, lecz zawsze nadziejnym. Potem powiedziałem sobie, że jeśli przyjedziesz tym teraz albo jednym z trzech następnych, to wcale do Ciebie nie podejdę.

Dobry Boże, jeśli przyjedzie tym teraz, to zobaczę ją tylko i zaraz odejdę, nie pokażę się jej. Tylko niech przyjedzie tym. Ja myślę, że już w tramwaju, kiedy jechałem do Ciebie po raz drugi, nie chciałem niczego więcej, tylko ujrzenia Ciebie, choć jeszcze wtedy nic mnie nie tknęło ani później. Nie byłem zazdrosny i niepotrzebnie to wszczynam, ale chcę Ci wszystko opowiedzieć, jak najwięcej. Więc nie byłem zazdrosny. Tyle ja nie umiem. Dużo więcej umiem, bo nawet powiedziałem sobie, widząc jadący w dali tramwaj, że jeśli nim przyjedziesz, to może być przy Tobie jakiś inny, jakiś facet. A kiedy nie przyjechałaś, to po jakimś czasie, widząc jadący następny tramwaj, już zezwoliłem na to, żeby ten inny Cię pocałował. Może Ty tego nie pojmujesz, ale ja nawet chciałem już potem, żeby wysiadł z Tobą jakiś inny, żeby Cię pocałował, żebym ja to zobaczył, żeby mnie już trafił piorun. Żebym był czysty.

Było późno, kiedy wreszcie wywalczyłem pójście pieszo w stronę miasta. Nie, nie byłem jeszcze pokonany, bo miałem nadzieję malutką, że spotkam Cię wracającą również pieszo, nie mogącą się doczekać na tramwaj, których w nocy jest dużo mniej niż w dzień. Szedłem bardzo długo i po drodze minęły mnie dwa jeszcze tramwaje, w których spróbowałem Cię poszukać, ale przejechały szybko i nie zdążyłem wszystkiego w nich zobaczyć, a były prawie puste.

Na Oporów zaszedłem późno chyba. Mogła być druga, trzecia, czwarta godzina nad ranem, nie wiem, nie było gwiazd i wcale nie chciało mi się wiedzieć,

która może być godzina. Wiem, że szedłem długo bardzo, i zdawało mi się, że nigdy w życiu tak długo nie szedłem, choć nieraz szedłem dziesięć razy dłużej na pewno. Raz, pamiętam, szedłem całą noc i pół dnia na takim pustkowiu na Pomorzu. Uciekałem przed taką jedną bandą, która chciała mnie zabić chyba, ale nic. Uciekałem długo, dłużej niż wczoraj, pięć razy, i kiedy wreszcie trafiłem na stóg, położyłem się pod nim, bo nie mogłem już dalej i oni mnie chyba tak daleko nie gonili. Obudziłem się w środku nocy, tak osądziłem po gwiazdach, drżałem z zimna, choć było lato jeszcze, ale noce są przeważnie zimne i złe. Wlazłem na szczyt stogu, wyżłobiłem tam sobie dziurę w słomie i schowałem się do niej. Nie chciało mi się już spać i patrzyłem na gwiazdy. Byłem trochę głodny, dosyć głodny byłem, ale więcej myślałem. Zawsze dużo myślę, ale wtedy bardzo dużo. Ale najwięcej tęskniłem. Myślę, że o Tobie, bo Ty może nic nie wiesz albo wiesz trochę. Tęskniłem nieprzebranie, nieprzebranie i myślę, że ktoś tam daleko, pod tym samym niebem, musiał też za mną tęsknić, a jeśli spał, to musiał się zbudzić, bo to niemożliwe, żebym nikogo nie trafił w serce w tamtym środku nocy, sercu nocy. Myślę jeszcze, że tęskniłem za kobietą, a bardzo często tęsknię chłopca do mnie podobnego. Ale wtedy tęskniłem kobietę i syna pod jej powierzchnią — chłopczyka do mnie podobnego. Więc ktoś też musiał za mną zatęsknić w tamtym środku nocy, bo to niemożliwe. Ale wtedy o tym nie pomyślałem. Pamiętam, jak ogarnęła mnie czułość taka potężna, że powodowała mi bóle w brzuchu, i co jakiś czas miałem wrażenie, że omdlewam. Wiem na pewno, że ten ból w brzuchu, bardzo wyraźny, nie był z głodu. Na pewno nie. Czułość obejmowała mnie jak woda lub słońce albo wiatr. Nieprzebranie.

Tak samo teraz co jakiś czas łapie mnie ból w środku, a przecież jestem najedzony dosyć. Przekonuję się coraz bardziej, bo od dawna już tak sądziłem, że dusza i ciało są nierozłączne i kiedy smutna jest dusza, ciało smutne jest również. Oczywiście czuję w sobie całą moją zwinność i zręczność, które to talenty dała mi wyrodność, ale na co mi one w tej chwili? Na co? Gdyby mnie wczoraj napadło kilku albo jeden nawet, to ja bym się wcale nie bronił. Ja bym się poddawał uderzeniom pięści czy nogi i może trochę z lubością. Może Ty tego nie pojmujesz, ale mnie by trochę ukoiło może takie kopanie mnie w plecy i w zęby.

Przyszedłem w końcu do domu tego szczura, u którego mieszkam, ale nie sprawiło mi radości, że nie ujrzę jego kłamliwej, fałszywej mordy, bo była noc i on spał już dawno, więc go nie zobaczę. Otworzyłem drzwi, bo mam swój klucz, i wszedłem jak najciszej do mojego jeszcze na jakiś tydzień pokoju. Zdjąłem płaszcz i usiadłem do pisania jakiegokolwiek, ufając nieśmiało, że ono przyniesie mi pocieszenie, ulgę jakąś. Przedtem było zawsze inaczej, bo siadając do pisania zawsze byłem pewien, że to będzie dla mnie wielka męka, ale wielka radość taka sama co najmniej. Ale teraz jest inaczej. Nigdy taki nie byłem. Zrobiłem sobie herbaty, usiadłem na stołku, zapaliłem papierosa i paląc go uniosłem głowę znad kartki, starając się nie myśleć przez jakiś czas, wiedząc, że to krótkie niemyślenie przed pisaniem sprzyja mi. Ale nie potrafiłem nie myśleć, choć może nawet o niczym nie myślałem, ale byłem złamany. Nie byłem cały. Nie byłem skupiony. Coś oderwało się ode mnie i gdzieś

tam kaleczyło sobie skrzydła: nad kanałem, w „Schronie", u Ciebie w kuchni, w przedpokoju, w pokoju. I błądziło to coś mojego, i krwawić musiało, bo ja to wszystko wyraźnie odczuwałem. To jak mogłem pisać?

Więc nie mogąc pisać, a spać to wiedziałem, że daremne, pomyślałem o kąpieli, która zawsze była dla mnie czymś dobrym, wspaniałym. W każdym mieście, w którym się znalazłem, pytałem najpierw o łaźnię: gdzie ona jest. Zimą szczególnie łaźnia była moją ucieczką, ale nic. Więc wczoraj w nocy, a raczej dzisiaj rano, nie mogąc pisać, a spać to wiedziałem, że daremne, pomyślałem o kąpieli dobrej, wspaniałej. Odkręciłem kurek, zapaliłem gaz i zawiesiłem szmatkę na kurku, żeby woda cicho po niej spływała. Czekając, aż naleci, poszedłem do mojego na kilka dni jeszcze pokoju. Otworzyłem okno szeroko na noc i stanąłem przy nim i przy niej, bo nie było jej we mnie, nie było nocy we mnie, mimo wszystko. Nigdy nie będzie. Ale ból był we mnie, co jakiś czas chwytał mnie tam w środku, bo wszystko wiło się tam niezmiennie i ja nawet nie wyobrażałem sobie, żeby się coś mogło odmienić, żeby się wydarzyło uspokojenie, choć nie było nocy we mnie i nigdy nie będzie. Stałem tak, patrząc w noc, i chyba już o niczym nie myślałem ze zmęczenia. Tylko tak patrzyłem.

Po jakimś czasie ocknąłem się i poszedłem do łazienki. Wody było już dosyć, więc rozebrałem się i wszedłem do wanny, zanurzając się bardzo powoli, bo woda była dość gorąca i czułem, że gdybym się od razu zanurzył, to mogłoby coś trzasnąć we mnie. Leżałem sobie w wannie, poruszając od czasu do czasu nogami, bo wtedy woda robiła się cieplejsza. Pluskałem cicho i było dobrze, dosyć dobrze mniej więcej, a kiedy ogarniało mnie naraz zmęczenie takie wielkie: obezwładnienie wszystkiego, i mięśni, i głowy, to odkręcałem szybko kurek z zimną wodą i podstawiałem głowę prędko, żeby mi nie odeszła za daleko. Zachowywałem się cicho bardzo, bo ten szczur tam spał za ścianą, a nie chciałem go budzić, bo obudzony mógłby mi coś powiedzieć, nie żeby mnie strofować, bo wyrobiłem sobie u niego uszanowanie, nie chciałem, żeby mnie podziwiał, ale na uszanowaniu mi zależało; więc mógłby mi cośkolwiek powiedzieć, ten szczur, o papierosa poprosić, spytać, gdzie byłem, wszystko jedno, bo ujrzałbym go i nie wiem właśnie, czy nie naszłaby mnie wtedy chęć zadusić go, szczura. Więc zachowywałem się cicho możliwie, bo wolałem go nie budzić, nie oglądać w tamtej chwili, bo mógłbym mu coś złego uczynić, chociaż dla mnie, przypuszczam, że to by było coś dobrego, i dla całego plemienia szlachetnych tak samo, a nawet dla humanizmu coś nie bardzo złego. Więc wykąpałem się cicho i wyszedłem z łazienki, i położyłem się cicho, i nie czułem już nic, nie pamiętam już nic, prócz głowy błądzącej, głowy błądzącej.

Jest gdzieś około północy chyba, nie wiem, więc może jest już 5 kwietnia. Ale niech będzie 4 kwietnia. Obudziłem się po raz pierwszy niedaleko południa, tak osądziłem po słońcu przebijającym przez cienkie, kretonowe zasłony na okna i po milczeniu pory tuż przedobiadowej, a także po zapachu tej pory słodkiej, ale nic. Obudziłem się po raz pierwszy ze snu, który z piekła raczej niż z gór. Nie pamiętam początku snu i jak dostaliśmy się do gór, w których byliśmy, w dolinie u podnóża zbocza, w trawach wysokich bardzo, bo widzia-

łem tylko głowę Twoją — siwe włosy. Całkiem białe włosy miałaś. Boże. Byłaś przede mną, w trawach, jakieś 20 kroków oddalona, i szłaś wolno, poziomo do zbocza. Ja szedłem za Tobą, 20 kroków oddalony, nie próbując wcale zrównać się z Tobą, jakbym wiedział, że nie doścignę Ciebie, choć szłaś wolno, prosto głowę trzymałaś, całkiem białe włosy, Boże. Potem odwróciłaś się i zobaczyłem Twoją twarz młodą, młodszą jeszcze, bardzo dokładnie widziałem jak na 20 kroków, 15 może, bardzo dokładnie jak na oczy moje słabe, zatroskane. „Co ja ci zrobiłam?" — powiedziałaś.

O, nie. Nie. Wtedy się zbudziłem zaraz, natychmiast, bo usłyszałem jęk, który wydobył mi się z gardła, ciężki niewymownie, taki spod ziemi jęk przywalonego górami wszystki świata. Jakie to było ciężkie. Jak on dobywał się z krtani, ten jęk piekielny, narodzony w śnie jeszcze, a umierający na jawie już; ten jęk trwający krótką chwilę, a jakże przeciągała się ta chwila krótka, czułem, słyszałem wyraźnie każdą sekundę, każdą nieskończoność tej chwili krótkiej, która mostem była między snem a jawą, łączyła więc wszystko, bo czym jest wszystko, gdzie jest wszystko, jeśli nie między tym a tamtym. Wtedy właśnie się zbudziłem, bo musiałem uczynić jakiś ruch nadludzki, coś unieść chciałem nadmiernego, przerwać coś, przejść niemożebność, 20 kroków, 15 może, i wtedy dobyłem ten jęk zza świata prawie. Białe włosy Twoje, Boże.

Gdzie jesteś, Olga? Gdzie jesteś? Przyjdź. Ułożymy się w trawach wysokich bardzo, nikt nas nie dojrzy, niebo tylko i ptak na niebie przelotem, nikt nas nie skaleczy, słońce nas będzie dotykać, a ja włosy Twoje lekko, słoneczne, białe włosy Twoje przepiękne. Gdzie jesteś? Przyjdź. Przyjdź, Dziewczynko.

I wtedy musiałem zasnąć na powrót w tym moim wołaniu wysokim do Ciebie, do traw, do łąk dolinnych, do nieba, słońca, ptaka nad nami, do Ciebie, do traw, gdzie odpoczywanie przestronne, do traw, skąd można już tylko najwyżej, do Ciebie wołanie moje: „Przyjdź, Olga, przyjdź, Dziewczynko", do snu z Tobą jednego, wiecznego, nieskończonego.

Ale obudziłem się zaraz niedługo, po raz drugi, 15 minut spałem może, 20 minut wiłem się, płonąłem (słowa przeklęte, co to za słowa), 20 minut płonąłem i zbudziłem się po raz drugi, i ja się nie dziwię, bo jak można w ogniu wytrzymać więcej? 20 minut w ogniu, to już chyba nic nie zostaje, nawet z modlitwy żadne piórko, tylko swąd dookoła i dym nieprzebyty, i garść popiołu, którą trzeba odnaleźć, odszukać trzeba, bo to nie jest wcale rekliwia, ale nawóz urodzajny: na nim na powrót dojrzewanie, na powrót rośnięcie, na powrót wołanie: „Przyjdź, Olga, przyjdź, Dziewczynko".

Umierałem tak i zmartwychwstawałem wiele razy, 10 razy, 20 razy może, jak te 20 kroków od Ciebie oddalenia. Potem zerwałem się z łóżka siłą woli ostatkiem, bo może bałem się, że jeszcze trochę, i już nie zmartwychwstanę z ostatniego umierania, które nie chcę, żeby było ostatnie, niech będzie przedostatnie, ale ostatnie chcę z Tobą umieranie odprawiać, z Tobą świętować. Więc zerwałem się wysiłkiem woli przedostatniej z tego piekła raczej niż z łóżka i poszedłem do łazienki, do wody zimnej na czoło, oczy, ramiona, szyję. Nie mogłem odejść od kranu, taki był pociągający: ta woda zimna, wyśmieni-

ta, gojąca. Jeszcze jedno chluśnięcie, jeszcze jedno, jeszcze jedno. Może 20 razy tak chlustałem wodą wspaniałą na pogorzelisko, które zaczynało się budzić, odradzać, krew w krwiobiegu, żywe obieganie. Było to bardzo przyjemne i musiałem to docenić, mimo wszystko.

Potem poszedłem do pokoju i zacząłem gimnastykować ręce, nogi i wszystko, bo wierzyłem jednak, że jeśli prężne jest ciało, dusza prężna jest również. Za oknem była niedziela, popołudnie i słońce i na boisko wyległo mnóstwo ludzi, choć nie było meczu, ale ciepło było, kwiecień, drzewa zieleniły już i mamusie w lepszych sukniach dzieci swoje w wózkach kołysały, i przechadzali się obok nich mężczyźni, więcej sztywno, ale trochę też dostojnie, i pozdrawiali się skinieniem głowy znajomi, a kobiety pochylały się nad innymi wózkami, a potem nad sukniami, i to wszystko słońce łaskotało i kwiecień niedzielny popołudniowy.

Oddychałem przy oknie głęboko to słońce i ten widok niedzielny kwietniowy, który byłby może kojący, gdyby nie ci wszyscy inni, którzy nic nie byli winni, choć kto wie, i powodowali mi nienawiść, nie zazdrosną zupełnie, bo niech oni mają największą szczęśliwość, ja im tego życzę od serca serdecznie, więc moja nienawiść musi być bardzo starożytna, ale jaka ona nie jest, to czy może być kojąca, no czy może być?

Ale pomyślałem sobie, że dobrze będzie tak po cmentarzu spacerować. Niedaleko jest cmentarz. Blisko. Tam jeszcze bardziej świeżość zieleni. Umarli nic nie widzą przecież, a tam tyle umarłych, to tam rośnięcie wiosenne musi być jak gwiazdy jaśniejące. Pomyślałem też, że tam jest cicho i między umarłymi można się czuć pół-umarłym, jak się bardzo chce, więc wtedy cała moja nienawiść to będzie półnienawiść, cały mój ból to będzie połowa bólu, więc będzie lepiej może o połowę.

Tak myślałem, jakby coś mogło istnieść dla mnie poza Tobą: rośnięcie wiosenne? gwiazdy? połowa? I nie walczyłem prawie nic, nie broniłem się, bo jaki to dla Ciebie przeciwnik: zieloność? cisza cmentarna? umarli? Ubrałem się prędko i poszedłem na przystanek, żeby tramwajem do Ciebie. Przyjechałem, wszedłem po schodach, zapukałem, jeszcze raz lekko, a potem pięścią, jeszcze raz pięścią, nogą i nic. I wtedy mnie tknęło. Że uczyniłaś sobie coś.

Kiedy byłem bardzo młody, pamiętam, że posiadałem we śnie zdolność unoszenia się w powietrzu. Wystarczyło poruszyć rękami ruchem skrzydeł ptaków i unosiłem się w górę. Było to bardzo przyjemne uczucie i dzisiaj nie potrafię tego z niczym porównać, choć na pewno bym to odgadł, gdyby chciało powrócić. O, królu, królu. Wielki jest Nansen, Amundsen, Czeluskin. Szczury się mnożą, królu. Tyle szczurów, flecisto. Bądź pozdrowiony. Bądź powitany. Ave flecista. Flamandia Normandia Prowansja Macedonia. Aleksander Cezar Edward. Ech, ty chłopcze biedny, zagubiony ty, posiany między osty, haki; nasienie ty wyrodne, wstydliwe. Ave Maryja. Ave flecista. Wyprowadź to gnijące, to ścierwo, federacje te, za miasto wyprowadź, za mury, za pole widzenia, na skałę tarpejską, pogub to w czeluściach, zagub; a zachowaj czystych,

szlachetnych: Romka, Stefana Kozaka, Babińskiego tragicznego, kilku jeszcze, kilku jeszcze. O, królu, królu. Jeruzalem Babilon Hosanna. Kiedy byłem bardzo mały, pamiętam, mogłem się w górę unosić, w powietrze najlżejsze, w hosanny: „skrzydła teopasis, o skrzydła". Pomóż boh. O, królu, królu. Lasy, królu. Ptaki. Ci są nieśmiertelni. Igliwie, królu. Ogon wróbla. Piórko wróbla. Trawa. Źdźbło. Ci są akademicy. Oczko w głowie, królu. To. Mrówki, królu. Pszczoły królowe. Lud prosty pracowity. Ci są nieśmiertelni. Co tam federacje krytyczne mianowane, hanzy fotelowe zasiedziałe szczurów tych kupców, z ust do ust anegdota, ręka rękę myje. Zabij boh. Zabij. Ręka rękę myje. O, królu, królu. Poruszałem rękami jak skrzydłami i unosiłem się w górę, w powietrze najlżejsze. Jak delfin pływałem nad dolinami, nad winnicami. O, królu, królu. Jak to jest? Jak to jest wszystko? Dlaczego tak jest, o, bogowie? Jakie to było uczucie przyjemne, królu. Jak delfin pływałem nad dolinami, nad winogronami. Wystarczyło poruszyć rękami tylko, ruchem skrzydeł ptaków, i już w niebo wchodziłem. O, królu, królu.

---

6 kwietnia

Ja Ci nie potrafię opisać niedzielnego wieczoru i cały poniedziałek, i cały wtorek, bo teraz jest wieczór wtorka i jestem u Ciebie, i Rena — Twoja przyjaciółka z Tobą mieszkająca — powiedziała mi, że wyjechałaś już w środę (więc zaraz po tamtym) i że ona ma mi powiedzieć, że wyjechałaś, gdybym przyszedł.

Wszedłem przed chwilą do domu Twojego z tym facetem Reny, którego spotkałem w tramwaju, jadąc do Ciebie. On też mi powiedział, że wyjechałaś i że Rena wyjechała, i że Was nie było, nie było nikogo, kiedy ja odwiedzałem dom Twój nieśmiało, uparcie, nieśmiało.

Więc kiedy mi to powiedział i kiedy powtórzyła mi to Rena, więc nic Ci się nie stało, ogarnęła mnie radość niepomierna, ale krótka bardzo, bo naraz pomyślałem, że gdybym Cię miał przy sobie w tej chwili, to bym Cię po nogach całował ze szczęścia, a potem bym wstał i bym Cię bił. Tak bym Cię bił.

Znowu boli. Znowu się to odzywa. Szeroko tak. Nieraz miałem coś takiego przy muzyce słuchając, a szczególnie przy śpiewaniu z chórami z tyłu odlegle. Tak, na pewno wtedy coś podobnego do teraz. Nie tyle może, ale podobnie. Szczególnie jak chóry wchodziły w muzykę czy w śpiewanie jednego. Tak wyrastały powoli z tyłu czy z boków miękko, i we mnie wtedy też coś się rozciągało, podnosiło się coś i chyliło jak trawa lub pola żytowe, kiedy wiatr. Tak, wiatr. Wiatr podnosił mi się tam w środku, przy muzyce słuchając i przy chórach nad wyraz. Ale czemu on bolał, ten wiatr? Czemu on boli, ten wiatr szeroki, bo tak mnie boli szeroko. Jak gdyby wielkie chóry, nieprzeliczone zastępy otaczały mnie wkoło i ponad kołem głowy jeszcze i tym swoim śpiewaniem bolesnym, przepastnym rozciągały mi serce na wszystkie strony świata promieniste.

Siedzę i piszę, ale co to za słowa? Co to za słowa? Ja wiem, że to nie są słowa — lustra nieskalanie pokazujące, wiem, i wiem, że tego wszystkiego to

ja Ci nie potrafię nigdy rozpostrzeć, nawet z lustrami, nawet samym płakaniem nieprzebranym czy zabijaniem siebie w rzekę, czy z okna domu wysokiego na bruk ciało moje lecące, a potem już nie moje ciało ani Twoje, ale więcej Twoje niż moje. I ja się tego nie boję tak bardzo, nie, bo ja bym miał tę zdolność tragiczną uczynienia, bo ja bym wszystko odrzucił precz, co nie kazałoby mi się zabijać, co plątałoby mi się w głowie rozumnej i w nogach kochających tak bardzo stąpanie po ziemi każdej jednej, dobrej czy złej. Ja bym potrafił ten talent największy niesprawiedliwy. Ale wiem, że to jeszcze nawet po tym nie byłoby wszystko, co chciałem Ci ofiarować, co chciałem Ci rozpostrzeć u stóp. Bo tego jest u mnie dużo za wiele. Nawet dla Twojego chłonięcia przepastnego. Bo ja już tak jestem zbudowany, że kiedy coś pokocham, że kiedy Olgę pokocham, to nie jest całą moją miłością moje dla Olgi płakanie, moje dla Olgi zabijanie, a co dopiero moje dla Olgi pisanie. Ale piszę do Ciebie, piszę do Ciebie, bo może gdzieś, w niektórych miejscach mojego pisania albo między tymi miejscami, trafi się jakiś dla Ciebie klejnot, droższy może jeszcze niż klejnot - płakanie czy klejnot - zabijanie. Choć jestem zwyczajnym człowiekiem, prostym i jestem z tego dumny, choć nieraz myślę, że muszę być z bogów. I powiem Ci, że ja takie myślenia przemiany przechodzę też podczas tego pisania właśnie: w niektórych miejscach czy między niektórymi miejscami myślę, że jestem małym, biednym, nędznym człowiekiem, a gdzie indziej myślę, że nie jestem jednak taki marny, a przy innych miejscach znowu myślę, że muszę być z bogów.

Rena mówi, że masz przyjechać jutro, że mogę przecież zaczekać do jutra. Bo ja jej powiedziałem, że wyjeżdżam i że chciałem się z Tobą pożegnać, kiedy przyszedłem przed godziną. Nie powiedziałem, że wyjeżdżam już dzisiaj, i nie miałem jeszcze tej chęci, tego zdecydowania. Ale jeśli masz przyjechać jutro, to ja pojadę dzisiaj jednak. Pojadę. Za długo czekałem. Za długo wędrowałem i szukałem: tysiąc dni i tysiąc nocy, to dosyć. Nie będę czekać jeszcze jedną noc. To za dużo. I to byłoby też niesprawiedliwe, bo Ty nie jesteś, Ty nie jesteś Olga.

Więc mówię do Reny, że właściwie to mogę na Ciebie zaczekać do jutra, ale pojadę dzisiaj. „To Olga się zmartwi" — mówi Rena.
O, królu, królu.

Edward Stachura

Jerzy S. Sito

MARGINESY MONDRIANA

Kwadrat.

Kwadrat
biały
wpisan widzę jest
w ścianę.

Oczy.

Oczy
obok
wygaszone widzę
są Mondriana
patrzą.

Mondrian.

Czemu Mondrian
obok
patrzysz?

Kwadrat.

Przecie
czernią jest kwadrat
mój
przecięty na krzyż.

Rozwiń Mondrian
rozwiń czerni widzenie.

Czerń.

A jest czerń
świateł wygaszenie.

Czerń.

A jest jak ameba, co ogarnie, wchłonie;

wewnętrzny podział czerni wyznacza jej koniec.
W takim świateł układzie dzieli się rysunek,
i nieznany zasadzie powstaje Gatunek.

Zamość, 31. 3. 61

SAMOSTANOWIENIE

Doni

ręko moja
dobra
wróżko w bruzdy włóż no
dobra

bo daleka
oj daleko

a czeka wróżko
miód w ziemi
mleko
w ziemi

źle mi
wróżko
serduszko odmień
mi
może się odmie
ni

serce
serca
serduszka

o
wróżka
zła wróżka odmienia
stanowi

a
i my
samostanowimy

tu
tutaj
tu
tu
tędy

te strony
tu lecę

a którędy
a jakie
one

mów wróżko

nie radość
nie wesele
ale
wiele czeka

daleko
bo daleka

nic
wróżko
nic nie zmienisz
opłukałem korzenie
z ziemi

samostanowiący

nie odmieni
Jam Bez Ziemi
opłukałem
Jan
korzenie

tuś pobytem
wiem o tem

to
to tak
wróżko
tak
to ja przez tyle lat
tu

tam
we śnie śpiący

samostanowiący

a tam
tam
a tam
tam też
sam

samostanowiący

a daleko daleka
zaś ty
nie narzekaj

daj
oddaj
mi
mą
rękę
nawet nie podziękuję

i zwierciadło
zwarciadło
gdzie padło
tam
popadło
pójdę
ujdę
tobołek
i serduszko
we worek
i opłukane korzenie
i w garść
po kamieniu

w rękę każdą po kamieniu
wezmę
bierz mię

po kamieniu
na kamieniu
na kamień
serce moje
we worku

zamień
odmień

kamień
kamyk
kamienia
ono samo się zmienia

samostanowiące

Warszawa 21.2.60

STROFY DO CISZY

Któraś jest, bo odmieniasz kamień każdy w kamień,
we wszystkim ciele dłonie zanurz i zmień w ptaka,
a drżący — bo drżą ptaki — cień mój w ciemność przemień,
tak abym był odchodził, tak abym był wracał.

Któraś jest, bo o zmierzchu wchłaniasz magmę nieba,
aż rozpiętym w niej ptakom próżnia skrzydła zwiera;
ich dzwonki z ziemi drżącej zbierałem i grzebię
jak dziecko, gdy się we śnie potknie i umiera.

Któraś jest, bo w południe cień mój długo pada,
i rośnie nim go ziemia wessie i otworzy,
jak dłoń w kułak ściągniętą, którąm był podkładał
dzieciom, gdy upadając we śnie szepczą Boże.

Któraś jest, bo w mych świecach wszystkie ćmy się żarzą
i bezszelestnie popiół opada na ziemię —
odziej mnie w wór pokutny, i w moich ołtarzach
dłonią drżącą, popiołem naznacz na ciemieniu

znak swój; niepokój bioder, piersi przywdziej nagość,
i bądź w łonach mych matek otwartych na deszcze,
w każdej spermy drobinie; w chybkich palców radość
wpleć pasmo mego cienia drżącego, i jeszcze

gdy już wszystko i we mnie i za mną przemienisz,
którym z ziemi był powstał, przywróć mnie mej ziemi.

Warszawa, 1. 7. 60

Jerzy S. Sito

Julian Kawalec

ODWIEDZINY W RODZINNYM DOMU

Pociąg ruszył. Za oknami wagonu przesunęła się równina, pokryta gdzieniegdzie kępami iglastego lasu. Po chwili był zakręt i wtedy mogłem jeszcze raz ujrzeć daleko na drodze wóz, którym ojciec odwiózł mnie na stację. Nie mogłem widzieć, czy ojciec patrzy na pociąg, ale mogłem wiedzieć, że gdyby patrzył, to cieszyłby go bieg tego pociągu, w którym ja siedzę. Bo to był już ostateczny czas, w którym musiały się zakończyć moje odwiedziny w rodzinnym domu. Ojciec i matka czuli to, choć tego mi nie mogli mówić, i ja też to odczuwałem, ale przecież takich rzeczy nie mówi się głośno. Nie mogły trwać dłużej te odwiedziny, bo widziałem, jak trudno było ojcu i matce ukryć przede mną ich tajemnicę, a i mnie było trudno ukryć moją tajemnicę przed nimi. Cała trójka — ojciec, matka i syn — wiedziała, że to jest ostateczny dzień utrzymania naszych tajemnic i że ja muszę w tym dniu wracać do miasta; bo jutro mógłby nastąpić dzień szczerości, w którym trzeba by było odrzucić te kruche pozory i przestać udawać.

Żeby to wszystko przedstawić dokładnie, powinienem zacząć od początku, to znaczy od chwili, gdy przyjechałem w odwiedziny do rodzinnej wsi. Jestem więc znów na stacji. Wysiadam z pociągu i widzę, że ojciec już przyjechał; wóz stoi, konie coś skubią. Witam się z ojcem, czuję na twarzy jego wilgotne wąsy. Patrzę na wóz i widzę szeroką, byle jak opasaną powrósłami wiązkę. Gdy to widzę, to sobie muszę wyobrazić starego ojca, który z trudem robi wiązkę i nadaje jej pozory dobrej wiązki, choć jest zła. On ma tylko tyle siły, żeby złej wiązce nadać pozory dobrej. To, że wiązka jest zła, jest jego tajemnicą, którą nie trudno odgadnąć, ale nie wypada głośno odgadywać. Jeśli nie chcesz, żeby widok tej wiązki cię wzruszył, to musi cię on podrażnić. Jesteś zły, bo się bronisz przed wzruszeniem, bo żal ci ojca, który już nie umie zrobić dobrej wiązki.

Jedziemy płaską równiną, która była dla nas zła; więc i to cię drażni, że lubisz tę równinę, choć była zła. Czuję, że ojciec czeka, abym go o coś zapytał. Więc pytam: „Jak się wam żyje?" Wam, to znaczy ojcu i matce. Ojciec odpowiada: „Dajemy sobie radę". Oczekuję na taką odpowiedź, wiesz, że taka będzie, i chcesz, żeby taka była. Dajemy sobie radę — to jest szlachetne kłamstwo rodziców, żebyś nie musiał wracać z miasta na wieś. To, że się gospodarstwo wali, chcą utrzymać w tajemnicy przed synem, żeby syn został w mieście, gdzie mu jest dobrze. I dlatego ojciec, gdy wiózł mnie ze stacji do domu, powiedział: „Dajemy sobie radę, w gospodarstwie wszystko idzie dobrze"; a ja zauważyłem,

że lejce w jednym miejscu są związane na węzeł. Wiem, co to znaczy, gdy rzemienne lejce zwiąże się na węzeł. Nie mogę być spokojny, bo zauważyłem ten węzeł na lejcach. Jeśli taki gospodarsz jak ojciec, taki z krwi i kości gospodarz, nie zszywa urwanych lejców dratwą, tylko je wiąże na węzeł, to znaczy, że mu wszystko leci z rąk, że gospodarstwo się wali. Ten jeden węzeł na lejcach wystarczy, żebym wiedział wszystko o gospodarstwie. Na cóż te wszystkie pozory i zapewnienia ojca, że w gospodarstwie wszystko w porządku, jeśli na lejcach jest ten węzeł? Siedzę na wiązce obok ojca i jest mi ciężko, bo wyobrażam sobie, że ojciec musiał cierpieć wtedy, gdy rezygnował z dratwy posmarowanej smołą i szydła, gdy trzymał te dwa końce zerwanych lejców i wiązał je na węzeł. On na pewno cierpiał wtedy, gdy zaciskał ten węzeł, który na rzemiennych lejcach nie jest łatwo zrobić, ale już łatwiej niż zszywać je dratwą. Gdy wiążesz węzeł na lejcach, a nie zszywasz ich posmołowaną dratwą, to tak, jakby ci czas przypominał, że musisz odejść z gospodarstwa, żeś tu już niepotrzebny i nic tu po tobie, a ty się przed tym nakazem czasu bronisz, bo musisz się bronić, i zostajesz, choć czas cię wyrzuca, zostajesz i płacisz za to drogo, płacisz niegodnym ciebie zawiązywaniem lejców na zwykły węzeł. To powiedzenie ojca: „Dajemy sobie radę, w gospodarstwie wszystko idzie dobrze", to kłamstwo ojca, naiwność i nieudolność tego kłamstwa, niemożliwość utrzymania w tajemnicy ruiny gospodarstwa, to cię wzrusza, ale ty się musisz bronić przed tym wzruszeniem, bo musisz zostać w mieście; musisz więc udawać, że nie znasz tajemnicy rodziców, bo to jest potrzebne im i tobie.

Wiem, że dla mnie trzymał ojciec te kilka morgów. Myślał, że siądzie sobie na progu i będzie doradzał, i będzie patrzył, jak rozwalam stary, podgniły chlewik, starą, próchniejącą stodołę i stawiam nowe, murowane, dachówką kryte budynki. Myślał, że ja będę to robić, co teraz robią inni na wsi. Pociągało go to stanowisko patriarchy rodu, którego syn otoczy murem i betonem; a syn poszedł do fabryki, żeby dorobić na ten mur i beton. Ojciec mógł sobie wtedy pomyśleć: „Dobrze, niech syn trochę zarobi, nim stanę się tym patriarchą i siądę na progu domu, skąd będę miał widok na całe obejście". A syn tak jakoś niedostrzegalnie z fabryki poszedł do szkoły technicznej. Ojciec się cieszył, ale już chyba pod tą radością zaczął się obawiać, że nie będzie tym odpoczywającym na progu patriarchą. Syn skończył szkołę i stał się specjalistą od łożysk kulkowych, i był bardzo potrzebny dużej fabryce w dużym mieście. Ojciec wtedy podparł okrąglakiem tę najbardziej przechyloną ścianę chlewika i już wiedział, że całe życie będzie te budynki podpierał. I wtedy wspólnie z matką stworzyli tę naiwną tajemnicę z tego, jak rzeczywiście jest z gospodarstwem, z tego, że źle się dzieje w gospodarstwie, i wtedy zaczęli gromadzić pozory, że sobie dają radę, żeby syn mógł spokojnie wyrabiać te łożyska kulkowe w dużym mieście.

Ludzie widzą nas, jak jedziemy od stacji; im żadna siła nie przeszkodzi patrzeć na takiego, który odjechał ze wsi i teraz z miasta wraca do niej na krótko. Na takiego patrzy się uparcie, nieustępliwie, bo musi się wszystko zauważyć i wszystko zapamiętać. Jest jakiś nakaz i obowiązek patrzenia na tych, którzy odeszli ze wsi i wracają ją odwiedzić. Może się ono wydawać beztroskim gapieniem się, ale jest chyba w nim ukryty smutek, a może nawet odrobina bólu. Ale ty, który wracasz z miasta na krótkie odwiedziny do rodzinnej wsi, nie czujesz się dobrze pod tymi spojrzeniami ludzi, odczuwasz, że im zabrałeś siebie, i jest ci głupio, i musisz usprawiedliwić tę ich ukrytą pretensję.

Jedziemy wzdłuż błonia, któremu czas nic nie zrobił i jest wciąż jednakową, zieloną płaszczyzną. Wóz wjeżdża między dwa płoty i schodzisz z wozu, opierając nogę na śnicach, i widzisz, jak wtedy koniec dyszla podnosi się do pysków koni, a konie widząc to podnoszą łby do góry. Wyszła z domu, żeby się ze mną przywitać, matka, która wspólnie z ojcem strzeże tej tajemnicy, że gospodarstwo się rozsypuje. Matka jest ogarnięta i przykro ci, że się tak ogarnęła jak na przyjazd kogoś obcego; a to przecież syn przyjechał. I zaraz musisz uznać to ogarnięcie się matki za pierwszy na obejściu pozór, że w gospodarstwie wszystko idzie dobrze. I odczuwasz coś w rodzaju zażenowania, jakby jakiś wstyd, i choć przyjechałeś do rodziców, zadajesz sobie pytania: „Gdzie jestem, po co tu przyjechałem, z czym przyjechałem, co mam powiedzieć..." Chodzisz tam i z powrotem po krótkiej ścieżce przy płocie i słyszysz, że pies na ciebie szczeka. I przychodzi taki moment, w którym chciałbyś, żeby znikło to obejście, te drzewa, płoty, studnia, i zdaje ci się, że sam brałbyś udział w rozwalaniu, wycinaniu i niszczeniu tego wszystkiego, bo wolałbyś stanąć na niczyjej ziemi niż tu, na tej ścieżce, którą wydeptali dla ciebie pradziadkowie i dziadkowie, niż tu, przed tą ogarniętą na twój przyjazd matką, której musisz zadać to niemądre pytanie: „Co słychać, mamo?" Wiesz, że matka ci odpowie tym samym, co już słyszałeś od ojca, a więc tym: „Dajemy sobie radę". Znów słyszę to: „Dajemy sobie radę". I czuję się źle, ogarnia mnie zmęczenie i bezradność· widzę, że kury z właściwą im powagą i namysłem skaczą na płot, a z płotu znów po chwili mądrego zastanowienia na starą gruszkę, bo na tej gruszce nocują, bo się zawaliła mała przybudówka, w której sypiały kury. Jeszcze teraz nieźle kurom na tej gruszce, ale co będzie w zimie? Zaczynasz się złościć, bo nagle dostrzegasz, że to, gdzie te kury będą nocować w zimie, staje się czymś niezmiernie ważnym; po prostu wstrzymujesz się, żeby nie krzyknąć rozpaczliwie: „Gdzie te kury będą spać w zimie?!" Zdaje ci się, że stanie się coś strasznego, jeśli szybko się nie dowiesz, co będzie z tymi kurami, gdy nadejdzie zima...

Idziemy z matką do domu. Już w sieni czuję idący z izby zapach świeżej słomy i wiem, co to znaczy. Wynosili z łóżka w płachtach startą i sproszkowaną słomę. Przynosili ze stodoły świeże, pszeniczne albo żytnie snopki. Układali równo słomę na łóżku, w którym będzie spał syn, pochylali się nad łóżkiem. Ojciec ugniatał tę słomę swoją grubą, szeroką dłonią, z której nie można zmyć ziemi, matka ugniatała ją swoją długą, kościstą dłonią, z której też nie można zmyć ziemi. Dużo słomy położyli na łóżku; łóżko wyglądało jak cielna krowa przewrócona do góry nogami.

Ten, który się tu urodził i po wojnie tak jakoś niedostrzegalnie znalazł się w fabryce i w szkole, a potem stał się specem od łożysk kulkowych i został w mieście, i jeszcze dalej się uczy, ten specjalista, to znaczy ja, czuje się jak zdrajca. Lepiej, żeby nie było tego wszystkiego pradziadowskiego, dziadowskiego i ojcowskiego, tego świętego płotu i świętej gruszki, bo ten syn nie miałby co zdradzić.

Jesteśmy już w kuchni i trzeba wyjąć tę półlitrówkę, którą musi się przywieźć z miasta. Za chwilę przyjdą sąsiedzi, żeby zobaczyć tego syna, żeby wszystko jeszcze lepiej zobaczyć, niż widzieli na drodze, i żeby się przekonać, czy syn przywiózł tę półlitrówkę. Przyszli sąsiedzi, siedli na krzesłach i na progu, rozmawiamy i śmiejemy się, matka coś gotuje, ojciec się cieszy, bo już zdjął chomąto z dużego łba kobyły i teraz siedzi w ciepłej kuchni. Rozmawiam z sąsia-

dami, musisz rozmawiać z sąsiadami, gdy przyjechałeś w odwiedziny do rodzinnej wsi. Radzisz więc z nimi i śmiejesz się do sąsiadów, ale równocześnie musisz słuchać czegoś natrętnego, co jest w tobie i co ci mówi, że już nie mógłbyś żyć wśród nich. To nie ty tak uważasz, ale to coś w tobie. To tak, jakby siedział w tobie drugi człowiek, którego musisz słuchać. Rozmawiasz z chłopami, a równocześnie toczy się rozmowa, której nikt nie słyszy, między tobą a tym kimś, który jest w tobie. Ty mówisz: „Dlaczego miałbym nie mieszkać między nimi?" A ten ktoś odpowiada ci: „Przypatrz się im dobrze i przysłuchaj się im, a dojdziesz do wniosku, że nie mógłbyś już żyć wśród nich". Ty znów mówisz: „Patrzę na nich i słucham, co mówią, i wydaje mi się, że mógłbym żyć między nimi; przecież minęło tylko 12 lat, gdy poszedłem do tej fabryki, a później do szkoły, no i do tej politechniki, wielka mi rzecz politechnika..." Ale ten ktoś, który jest w tobie, szepcze ci: „Gdy to mówisz, już ich trochę nie lubisz, chcesz ich polubić na siłę". Dochodzisz do wniosku, że ten ktoś, kto jest w tobie, zna cię dobrze, bo rzeczywiście nie lubisz tych sąsiadów, nie mógłbyś żyć między nimi. Zastanawiasz się, czy nie jesteś zarozumiały, czy nie uderzył ci do głowy awans. To coś czy ten ktoś wewnątrz ciebie, ten drugi ty, czuwa i podszeptuje ci: „To nie awans uderza ci do głowy, musisz jeszcze nad tym pomyśleć, dlaczego ich nie lubisz, może za to, że popchnęli cię do miasta, do tych łożysk kulkowych, do kaloryferów, do biblioteki, którą masz w mieszkaniu, że pozwolili ci odejść, a sami zostali w tyle i nie mogą zmyć z rąk ziemi. Musisz jeszcze nad tym pomyśleć".

Pierwsza noc w rodzinnym domu na wsi, po długiej w nim nieobecności, jest dla ciebie, to znaczy dla mnie, czymś niezwykłym i dziwnym, czymś, do czego się możesz przywiązać. Później, kiedyś, nagle, nieoczekiwanie, gdy przemawiasz do ludzi w jakiejś sali w mieście, gdy robisz zakupy albo stawiasz nogę na stopniu tramwaju, przypomni ci się ta noc i zrobi ci się głupio, i popatrzysz na siebie jak na człowieka, którego nie znasz, i poczujesz się tak, jakbyś musiał sobie przedstawiać tego specjalistę od łożysk kulkowych, którym jesteś.

Na drugi dzień w rozmowie z matką przejeżdżasz całą wieś od pierwszego do ostatniego numeru. Tu się ktoś urodził, tam ktoś umarł. O narodzinach mówi się krótko, o śmierci dłużej, bo wiadomo, że śmierć to rzecz ciekawsza. Gdy już się wyobracało na wszystkie strony ten ostatni dom, zabrakło nagle tematu, nastąpiła głupia chwila ciszy, w której jedna i druga strona chce coś powiedzieć, a nie wie co. Więc, żeby skończyć to milczenie, które staje się nie do zniesienia, zaczynamy znów od początku wsi, jedziemy na powrót od numeru do numeru, jeszcze raz każdy dom bierze się na języki, tylko już bardziej szczegółowo i dłużej, żeby nie zabrakło tematu. O tym, jak jest z gospodarstwem ojca, jak gospodarują starzy, nie mówi się, gdyż obie strony wiedzą, o co chodzi. Nie mówi się o tym, ale to się narzuca. Za chwilę syn wyjdzie z kuchni do sieni i zobaczy stos starych łachów i rupieci na starym stole, i to mu coś powie, coś, co go podrażni. Wolałby nie iść tam, gdzie jest chlewik, stajnia i obora, ale jak już wyszedł z kuchni, a potem z sieni, to już musi iść. Przekonuję się wtedy, że bardzo mnie pociągają te miejsca, gdzie spodziewam się zastać zniszczenie, które mi zaprezentuje czas. Spieszysz się do tych miejsc, bo chcesz jak najszybciej mieć poza sobą ich oglądanie. Jesteś już przy chlewiku i widzisz, że przegroda rozdzielająca klatki świń nie wytrzymała naporu ryjów i leży połamana. Potem w oborze i stajni widzisz dziury w drewnianych żło-

bach a w stodole starą, zepsutą wialnię. Ojciec i matka, którzy sami tu gospodarzą i mówią, że sobie radzą, nie przypuszczali, że będziesz taki chytry i złośliwy i to wszystko znajdziesz, bo przykryliby ściółką złamaną przegrodę, do żłobów nakładliby słomy a wialnię mogliby ukryć w snopkach. I ja dla siebie też nie zrobiłem dobrze wynajdując te rzeczy, bo trudniej mi będzie udawać, że nie znam tajemnicy rodziców o idącym w ruinę gospodarstwie. A to udawanie potrzebne mi jest, bym mógł żyć w mieście.

Następne dni pobytu w rodzinnym domu są dla specjalisty od łożysk kulkowych, to znaczy dla mnie, okresem, w którym widzę, że następuje to niebezpieczne zbliżenie między mną a rodzicami i że trzeba kończyć odwiedziny. Któregoś dnia nagle zauważysz jakiś szczegół; może to być mech na żerdzi płotu albo próg wytarty nogami i wyglądający jak siodełko, albo co innego, i masz wrażenie, że zobaczyłeś za wiele.

I potem już się nie dziwisz, że ojciec popatrzył na ciebie podejrzliwie, jak na złodzieja, który chce mu ukraść całą prawdę o nim; a ty popatrzyłeś na ojca i matkę i dojrzałeś głęboko w ich oczach nakaz dla ciebie, żebyś odjeżdżał. Potrzeba rozłączenia jest tak silna, że zaczynasz pakować manatki; miałeś zostać dłużej, ale przyspieszasz swój odjazd. Rodzice nie zatrzymują cię; przeciwnie, radzą ci wyjechać wcześniej, jakby się bali, że może się stać coś takiego, co ci przeszkodzi w wyjeździe i zostaniesz na zawsze z nimi. Boją się, żebyś nie został na zawsze z nimi, bo wiedzą, że byłoby ci ciężko przy nich i im przy tobie. I wieś cię wygania uśmiechami, machaniem rąk i czapek. Wieś wypędza specjalistę od łożysk kulkowych tym pośpiesznym: „Do widzenia, do widzenia"; i uspokaja się dopiero wtedy, gdy cię już nie widać, gdy wóz, który cię wiezie na stację, jest już na drodze za tą dużą kępą wierzb. Gdy minę ostatnią wierzbę, uśmiechnę się, sam nie wiem jak, do siebie wcześniejszego, który wspinał się na to drzewo po gniazdo wróbla. A potem jeszcze zobaczę popielaty wycinek dachu jakiejś stodoły i będzie już po wszystkim. Nie tak bardzo po wszystkim, bo przecież pamiętasz ten mech na żerdzi, kołek w płocie czy ten próg wyszurany nożyskami. Ojciec wysadził cię na stacji i odjechał, a ty masz wciąż przed oczami ten podgniły chlewik, zepsutą wialnię i kury na gruszce. I teraz, gdy siedzę w pociągu i to ostatnie mignięcie fury z odjeżdżającym ojcem jest już poza mną, mam przed oczyma to wszystko.

Julian Kawalec

Barbara Olszewska

Z CYKLU: ALBUM BRUEGLA

SAMOBÓJSTWO SAULA

Siepacze ciągną. Słyszę grzechot głów ich.
Brodawki hełmów, sucha szczotka kopii
jak skóra jeża wyżarta przez mrówki
okryła szczelnie góry stromy kopiec.

Spod nóg się sypią kruche, skłute skały,
zakuta ciżba na sam szczyt się wdarła.
Gelboe pusta! Tylko głupi Saul
tataj pochopnie na miecz nawlókł gardło.

Na próżno węszą, ważą czaszki głazów,
gdzie moja głowa skamieniała, ślepa?
Ja nie wybrałam tak jak on żelaza,
gdyś wiarę moją wyszczerbił i stępił.

Powietrze całe spłynęło w doliny,
mało go twoim płucom i chorągwiom.
Do krwi spękane niebo, ziemia. Wino
spiłeś do reszty z dna dębowych stągwi.

Nie gotuj drąga, by wysoko zatknąć
moje milczenie na ulgę i triumf,
gdy ci znów język rozwiąże nóż kata
gęsiom na rożny obcinając szyje.

Bo gdyś zamknięty w skorupie mściciela
stonogą armię wiódł na szczyt rozpaczy,
ujrzałam jakżeś zatrząsł się i zbielał
i darł ze strachu ostrogą brzuch klaczy.

Trąbi bezusty i krzyczy niemowa
klęskę zwycięstwa, którego się boisz.
Umrzeć? Jak Michol, córka Saulowa,
nazbyt wzgardziłam tobą w sercu moim.

ARCHANIOŁ MICHAŁ

Ty, jak archanioł w pełnej zbroi
zakuty w stal, żelazo, złoto,
na diable dzikim twardo stoisz
oblanym żywą krwią i potem.

Nieporuszony u dna nieba,
zamknięty w skrzydłach jak ostryga,
osiadłeś ciężko nań — i w zębach
obraca flegmę, żółcią rzyga.

Wytrysły wągry mu jak czerwie
przez piersi gęste futro, z uszu;
twa dłoń mu skórę ze łba zerwie,
twój but ze stali brzuch mu kruszy.

O, ty, w pancerzu jak lodowiec,
jak kryształ obły, zimny, zwarty;
wiem, że nie mają aniołowie
nic z ludzkich zwierząt, z ludzkich czartów.

Lecz ty, aniele święty, biały,
zrzuć puklerz grozy, chcę cię pieścić;
już raz pod zbroją twą widziałam
puszyste, ciepłe zwoje sierści.

Barbara Olszewska

Felicja Małek

W 10-LECIE ŚMIERCI TADEUSZA BOROWSKIEGO

3-go lipca tego roku minęło dziesięć lat od bolesnej tragedii — śmierci Tadeusza Borowskiego.

Urodzony 12 listopada 1922 r. w Żytomierzu, gdzie w r. 1917 pobrali się i zamieszkali jego rodzice: Teofila i Stanisław, w czwartym roku życia oddzielony od ojca, w ósmym — od matki, zabrany został przez ciotkę do pobliskiego Marchlewska, gdzie w miejscowej szkole rozpoczął naukę i gdzie przebywał do dziesiątego roku życia. W r. 1932 we dwójkę tylko ze starszym o 4 lata bratem Juliuszem pojechali przez Żytomierz i Koziatyn do Moskwy, skąd opatrzeni w urzędowe papiery z Czerwonego Krzyża wyruszyli do Polski. Po przekroczeniu granicy w Baranowiczach poleskich spotkali się z nieznanym niemal, bo nie widzianym od lat siedmiu ojcem. Z tej pierwszej dziecięcej podróży na spotkanie ojca i ojczyzny zachował się m. in. w zeszycie matki Borowskiego wiersz dziesięciolatka pt. *Nasza podróż*, zapisany ręką jego ojca 5.X.1932 w Baranowiczach. Ten wzruszająco dziecinny elaborat zaczyna się od słów:

Z miasteczka do miasta
mknęliśmy z Julkiem samochodem
nie siedziałem jednak tyłem
lecz siedziałem przodem...

A dalej:

Mimo różnych przygód
siedliśmy do pociągu w Koziatynie
i tak bez żadnych wygód
do Moskwy nasz pociąg płynie.

I wreszcie:

W Niehorełom nas rewidowali
i tam myśmy obiad zjedli,
po czym trochęśmy posiedzieli
i do pociąguśmy wsiedli...

Po przybyciu do Warszawy i objęciu przez ojca pracy w fabryce Lilpopa na Woli oraz po powrocie w rok później do Polski ich mężnej, wytrwałej matki, rodzina

osiadła w maleńkim, przydzielonym im mieszkanku na Smolnej. Tadeusz uczył się w najbliższej szkole powszechnej na Solcu, która w rok później urządziła wycieczkę szkolną nad morze. Było to dla chłopca silne przeżycie i niezapomniane wrażenie. Po powrocie wydeklamował matce ten cytowany przez nią wierszyk:

Szumi Bałtyk szumi,
szumi polskie morze,
a fale się modlą:
daj nam pokój, Boże!
daj nam pokój dobry, trwały,
żeby wszystkie dzieci nigdy nie płakały,
jak ja, gdy byłem mały.

Coś ze wzruszającego dążenia i postawy Borowskiego wobec świata i ludzi, zachowanego przez całe życie, uderza i chwyta za serce w tym dziecięcym:

Żeby wszystkie dzieci nigdy nie płakały,
jak ja, gdy byłem mały...

W trudnych, mozolnych warunkach dnia powszedniego przeszedł Tadeusz Borowski wkrótce ze szkoły powszechnej do gimnazjum im. Czackiego, gdzie zbliżył się do swego polonisty, prof. Adamczewskiego, i zawarł chłopięcą przyjaźń z Andrzejem Trzebińskim. Maturę zdawał już na tajnych kompletach w r. 1940 i na jesieni tegoż roku wraz z nieodłącznym przyjacielem wstąpił na podziemną polonistykę warszawską. Jego koledzy z tych lat zapamiętali na zawsze tę niezwykłą parę, niemal Pata i Patachona (Trzebiński był szczupły i bardzo wysoki, Borowski — jak wiadomo — niski i krępy), nie przewidując wtedy, jak bardzo ta para będzie tragiczna.

W naukę uniwersytecką rzucił się Borowski — jak we wszystko, co robił — z pasją, zachłannością i oddaniem. Był najlepiej oczytany i najsolidniej przygotowany do seminariów, zawsze obecny na wykładach i ćwiczeniach, nawet w dniach, kiedy ze względu na łapanki — najtrudniej było dotrzeć na wyznaczone miejsce. (Duże części *Pewnego żołnierza* są ścisłymi relacjami z tego okresu.) Jednocześnie — jak wiadomo — pracował zarobkowo jako magazynier w kantorku budowlanym na Skaryszewskiej, gdzie również mieszkał. Było to także niezapomniane miejsce wykładów i ćwiczeń polonistycznych, tuż pod bokiem głównego ośrodka łapanek niemieckich, niemal z fotograficzną wiernością utrwalone w *Pożegnaniu z Marią*. Zarazem będąc wyznawcą, czasem nawet fanatykiem poezji, zapatrzony w nią i spragniony jej, na Skaryszewskiej powielał ręcznie swe pierwsze próby literackie. Był jednak przede wszystkim tym, co dziś najtrudniej uwydatnić i odtworzyć: uroczym, pełnym niespotykanego zapału, entuzjazmu i życzliwości wobec świata człowiekiem, prawdziwym, wiernym, oddanym przyjacielem.

Zbyt szybko i zbyt drogo przyszło mu za to zapłacić. W r. 1943, idąc tropami narzeczonej, która w poszukiwaniu dla nich mieszkania wpadła w „kocioł", wraz z nią trafił na Pawiak, do Oświęcimia i na dalszą tułaczą gehennę. Aresztowany 23 lutego 1943 r. niski chłopiec w wytartym paletku i wiecznie zabłoconych butach, lecz o niezapomnianie czystych oczach i przejrzystym spojrzeniu — wrócił do Warszawy po trzech latach, w czerwcu 1946 r., jako dojrzały, aż nazbyt dojrzały — pisarz.

Rok po wyzwoleniu z obozu koncentracyjnego spędził Borowski w Monachium, gdzie pracował w tamtejszym ośrodku Czerwonego Krzyża, jednocześnie uporczy-

wie i rozpaczliwie poszukując swych najbliższych. Tu także po raz pierwszy ujrzał w druku swe pierwsze utwory obozowe, co — mimo wszystkich zastrzeżeń, jakie wobec nich żywił — cieszyło go głęboko. Stąd również dokonał swych pierwszych i ostatnich, krótkich wypadów w świat: do Lyonu, Brukseli, Paryża, i tu ostatecznie podjął długo rozważaną, trudną decyzję powrotu do Polski.

Po powrocie życie nie potoczyło mu się ani łatwo, ani prosto. Chciał wspomóc i ustabilizować zmęczoną przejściami wojennymi rodzinę, chciał zorganizować własne życie osobiste i zawodowe, a przede wszystkim znów uczyć się, pracować, pisać, działać, walczyć, być pożytecznym.

Roczny pobyt w Berlinie od maja 1949 do marca 1950 był ostatnim skokiem w świat, którego pragnął, do którego lgnął całą siłą, z którym jednak rzadko znajdował język porozumienia. Wyprzedził on na krótko ostateczny, tragiczny skok w wielkie Nieznane w lipcu 1951.

„Został tylko nieuchwytny szum, którym tętni najgłębsza cisza, gorący puls, w którym bije ciało człowieka, i głucha tęsknota do przedmiotów i uczuć, których człowiek nigdy nie zazna" — pisał w *Pożegnaniu.*

Tadeusz Borowski był człowiekiem odczuwającym wyjątkowo silnie potrzebę przyjaźni i praktykującym ją. Z potrzeby tej wyrosła jego obfita korespondencja, prowadzona w warunkach nawet najtrudniejszych, więziennych i obozowych, i już później — z wyswobodzonych terenów niemieckich.

W 10-lecie śmierci Tadeusza Borowskiego przytaczamy urywki z tej korespondencji, zaczerpnięte z 3 kart pocztowych z Pawiaka, 8 listów z Oświęcimia, 9 listów pisanych po wyzwoleniu z Monachium, 2 listów z Paryża i 2 kart pocztowych z Lyonu i Nicei.

---

1. [Warszawa, Pawiak] 26.II.1943 [przekład z niemieckiego]

Kochana Mamo,

od wczoraj jestem tutaj. Jestem zdrów. Proszę mi przesyłać raz w miesiącu przez VII Komisariat Policji, ul. Krochmalna, 2-kilogramową paczkę żywnościową. Oprócz tego proszę o paczkę ubraniową i koc, poduszkę, bieliznę, ręcznik, mydło, szczotkę do zębów. Mogę pisać tylko raz w miesiącu. Ty możesz do mnie pisać częściej w języku niemieckim. Nie martw się o mnie. Pozdrów Ojca. Całuję Cię serdecznie, Twój

Tadeusz Borowski

2. [Warszawa, Pawiak] 26.III.1943 [przekład z niemieckiego]

Kochana Mamo,

dziękuję z całego serca za obie paczki i proszę, przyślij mi kwietniową...

Jestem zdrów. Przyślijcie mi Biblię w możliwie najmniejszym formacie. Pracujcie w ogrodzie, tak jakbym ja był w domu. Czy jesteście wszyscy zdrowi? Jak ze zdrowiem brata? On musi się dalej leczyć. Jeżeli nie ma na to pieniędzy, sprzedaj coś z moich rzeczy. Jeżeli paczki są za kosztowne, to przysyłaj mi trochę mniej. Jak przedstawia się sprawa mieszkaniowa w Urzędzie Kwaterunkowym? Chciałbym, abyście nareszcie dostali lepsze mieszkanie. Ucałuj Ojca i Brata i wszystkich przyjaciół...

Tadeusz

3. [Warszawa, Pawiak] 26.IV.1943 [przekład z niemieckiego]

Kochana Mamo,

nie wiem, jak Ci dziękować za paczki... Było mi smutno, że nie siedzieliśmy razem przy stole wielkanocnym; jaja rozdzieliłem między współtowarzyszy i tak świętowaliśmy. Ciasto było wspaniałe — wszystko z wielką radością zostało zjedzone, szczególnie sernik był doskonały. Nie martw się o mnie: jestem zdrów, a to najważniejsze. Nie martw się również o moje rzeczy, jeżeli chcesz, sprzedaj, co jest do sprzedania... Biblia jest i inne rzeczy także. List z domu sprawia tu dużo radości. Mamo, ja Cię podziwiam, że wysyłasz mi takie paczki, ale nie wiem, co wy jecie...

Tadeusz

4. Oświęcim, 20.V.1943 [przekład z niemieckiego]

Mateczko,

dziękuję wam wszystkim. Wczoraj otrzymałem list z 10.VI. Pieniędzy jeszcze nie otrzymałem, mam nadzieję, że przy następnej wypłacie... Przysyłaj mi więcej dobrze wypieczonego chleba... trochę tłuszczu i cukru, marmoladę i sztuczny miód, jeżeli są dobrze opakowane, najlepiej w blaszankach. Do każdej paczki dołącz 1—2 kawałki opakowanego mydła i 2 czarne pasty do obuwia. Ponadto przysyłaj mi często paczki z cebulą i czosnkiem, dobre i smakuje mi bardzo. Naturalnie spis zawartości z numerem i datą paczki. Dziękuję przyjaciołom, że Ci pomagają. Powiedz im, że ich nie zapomnę. Julku, dla Ciebie braterskie pozdrowienia. Ty musisz obecnie za nas obu pracować, żeby pomóc Rodzicom...

Tadeusz

5. Oświęcim, 21.XI.1943 [przekład z niemieckiego]

Kochani Rodzice,

Wasz już pełnoletni syn pozdrawia Was z całego serca. Uczy się on poznawać życie, by umieć stawić czoła przyszłości. Sam nie zmieniłem się zupełnie. Jestem zawsze miękki i lekkomyślny. Być może, jest to sprzeczność, ale z tą wielką do Was tęsknotą łatwiej jest żyć, gdyż daje ona nadzieję na powrót do domu. U nas jest także zimno i często pada, ale to nic nie szkodzi. Noce stały się już długie tak, że myślę wiele... Jestem zdrów, brakuje mi tylko domu...

Tadeusz

6. Oświęcim, 23.I.1944 [przekład z niemieckiego]

Kochana Mamo,

daruj, że moje listy są tak różnego rodzaju i że czasem mówię jedynie o swoich troskach i pociechach i szukam pomocy u Ciebie. Ale komu mam się zwierzyć z mego niepokoju, jak nie Tobie, Mamo? Z tego powodu nie myśl, że mi brak męstwa. W ogóle w życiu nie potrzeba tak dużo męstwa. Wiem bardzo dobrze, że szczególnie latem przyczyniałem Ci dużo trosk, ale wciąż odkrywa się w sobie coś z dziecka.

Jak widzisz, wszystko u mnie jest w porządku. List z 28.XII. otrzymałem; Bronkowi wyraź moje serdeczne współczucie, rozumiem, jak mu ciężko musi być żyć samemu. Julku, z racji ukończenia przez Ciebie 25 lat, przesyłam Ci, choć spóźnione, ale serdeczne braterskie życzenia szczęścia osobistego. Nie bądź na punkcie dążenia do czynu zwariowany. Nie to, co się tworzy i nie rzecz — człowiek jest najważniejszy. A jak łatwo przez wielkie słowa można zostać oszukanym! Tak.

Wiesz, u mnie wszystko w porządku, jestem tylko trochę zmęczony i obawiam się, że już nigdy nie będę taki, jak poprzednio... Przyjaciołom moim, Zosi, Staszkowi i tym wszystkim, którzy mnie nie zapominają — pozdrowienia.

Serdeczne ucałowania dla Ciebie, Mamo, Ojca i Julka

Tadeusz Borowski

7. Oświęcim, 6.II.1944 [przekład z niemieckiego]

Kochani Rodzice,

już prawie rok jestem poza domem. W ciągu tego roku musiałem oglądać inne i nie zawsze najlepsze strony życia i wszystko przyjąć jako obojętne i nieważne, aby ochronić swoje myśli. Poczyniłem najlepsze i najgorsze doświadczenia; muszę wyznać, że wszystko jest łatwiejsze, niż się zazwyczaj sądzi. Ale Wam nie potrzebuję tego pisać. Wy wiecie najlepiej. Kiedy się wróci, stworzy się nowe życie albo — powiedziawszy lepiej — stare dalej będzie

prowadzić. Dlatego jestem bardzo wdzięczny, że są ludzie, którzy stale o mnie myślą. Będzie mi łatwiej wrócić do życia...

Tadeusz

8. Oświęcim, 7.V.1944 [przekład z niemieckiego]

Na dzień Twoich Imienin, moja Droga i bardzo Kochana Zosieńko [1], przesyłam Ci najserdeczniejsze życzenia. Chociaż ciężko jest dziś znaleźć spokój, jednak to, co uważamy za szczęście, leży prawdopodobnie w nas samych, kiedy działamy wbrew wszelkim okolicznościom i zachowujemy swoją wartość. Pomimo wszystko wierzę, że wszystko, co jest z ducha, jest wieczne i niezniszczalne. Kiedy praca ludzka nic nie znaczy, kiedy wszystkie kryteria wartości upadają i to, co wieczne, marnieje, może tylko imiona naszych przyjaciół i ukochanych są tym jedynym, co nam z reszty ludzkości pozostaje. Wiem, że nie są to wesołe słowa. Wybacz mi. Cieszę się bardzo, że jesteś szczególnie dobrą uczennicą, musisz się za nas uczyć. Zawsze się bardzo o mnie troszczyłaś; czy mam Ci pisać, że jestem ci serdecznie wdzięczny? Od mojego pierwszego listu, który właśnie przed rokiem do domu napisałem, dużo się u mnie zmieniło...

Tadeusz Borowski

9. Oświęcim, 21.V.1944 [przekład z niemieckiego]

Kochana Mamo,

u mnie nic szczególnego. Jak zawsze — jestem na ogół zdrów i najedzony. Dlatego czuję się bardzo dobrze. Poważnie: nie martwcie się o mnie, gdyż ja sam nie martwię się o siebie. Lato u nas, pod górami, jest wspaniałe. Znowu czeka się na wielką jesień, czas wspomnień... Tęskni się naturalnie za wszystkimi...

Tadeusz

10. Oświęcim, 4.VI.1944 [przekład z niemieckiego]

Kochana Mamo,

jestem bardzo zmartwiony, bo od dwóch miesięcy nie mam od Was listu i przeczuwam wszystko co najgorsze. Chociaż do Was piszę tak, jakby w domu „wszystko było w porządku", jest mi bardzo ciężko znieść ten niepokój i niepewność. Jeżeli to możliwe, napisz mi parę słów albo niech kto z moich przyjaciół to zrobi. Było bardzo przyjemnie wiedzieć wszystko, co się w domu dzieje. Listy od Was były dla mnie najprzyjemniejszą lekturą. Nigdy się nie przyzwyczaję życia tutaj uważać za swoje własne. Dlatego żyję w innym świecie, chociaż już ładny kawał czasu tu spędziłem. Jednak w żadnym razie czasu

tego nie uważam za stracony. Nie martwcie się o mnie. Wszystko idzie dobrze (można by powiedzieć: przemija). Ma się spokój i dość jedzenia. Im wypadki są głośniejsze, tym jest się spokojniejszym i cichszym...

Tadeusz Borowski

11. Oświęcim, 18.VI.1944 [przekład z niemieckiego]

Kochana Zosiu,

dziękuję Ci za Twoje serdeczne słowa, ale wierz mi, że wszystko jest o wiele, wiele prostsze, niż się myśli: żyje się i to jest wszystko. Całuję Cię i przesyłam najlepsze pozdrowienia dla naszych przyjaciół.

Kochany Julku, przykro mi, że byłeś chory. To było na pewno dla Ciebie bardzo ciężkie. Ale obecnie jest już wszystko dobrze, nieprawda?...

Skoro się tak jak ja żyje z dnia na dzień, nie widzi się, jak szybko czas mija (no, trochę cierpliwości trzeba się także uczyć) — ale już kawał czasu żyję z dala od domu...

Kochana Mamo... ja wiem, że sprawiam Ci ciągle kłopot, ale to już jest Twój los, Mamo, zawsze o kogoś się martwić.

Całuję Ciebie, Ojca i Julka

Wasz *Tadeusz Borowski*

Począwszy od listu 12-go wszystkie następne listy (prócz 20-go w języku angielskim) pisane były przez Borowskiego w jęz. polskim.

12. Monachium, 5.II.45

Droga Zosiu,

przesyłam Ci papierosy, myślę, że Ci się przydadzą. Osobno paczuszka herbaty i parę tomików z prośbą o rozdanie. Piszę, dla kogo. Trudno wysłać coś więcej. Nie ma przez kogo.

Najserdeczniejsze pozdrowienia

Tadeusz Borowski

13. Monachium, 12.IX.1945

Kochani moi, piszę do Was na ślepo, nie wiedząc, czy i jak żyjecie. Spodziewam się najgorszego. Po powstaniu dostałem kartkę od Julka, stąd znam Wasz nowy (czy aby ostatni) adres. Gnębi mnie myśl, czy daliście sobie radę. Ja — przeżyłem tę parszywą historię, choć różnie bywało. Amerykanie zastali mnie w Dachau. Obecnie jestem w Monachium, Polski Komitet, Pienzenauerstr. 15, gdzie pracuję...

Wybieram się do kraju, ale wolałbym dostać od Was list. Napiszcie mi szczegółowo, jakie macie życie, jakie warunki panują w kraju, kto ze znajomych i przyjaciół żyje (bardzo mi zależy na wiadomości, kto z moich profesorów żyje). Jak najszybciej wyślę Wam szczegółowy list (ten idzie zaraz przez okazję).

Trzymajcie się mocno, wiem, że wszystko będzie dobrze.

Mamciu, jestem wszystkim ogromnie wdzięczny za pomoc. Dlatego przecie się żyje. Nie daj ani Tatuśkowi, ani Julkowi upadać na duchu.

Przyjadę, gdy tylko będzie można. Naprawdę tęsknota jest gorsza od głodu.

Pozdrowienia dla Przyjaciół.

Całuję Was mocno

Tadeusz
Wasz syn

Mój adres: Monachium (München, Munich) Polski Komitet, Pienzenauerstr. 15. Tadeusz Borowski

14. Monachium, 6.X.45

Droga Zosiu, jeśli żyjesz, to przeczytaj ten list, który piszę co prawda na maszynie, ale od serca i z wielką troską o Ciebie. Powstanie tak Was wszystkich rozrzuciło po świecie, po tylu obozach i krajach, że już nie wiem, kto z moich przyjaciół żyje, a kto z nich jest już po tamtej stronie. Zginęli Wacław [3] i Andrzej [3], rozstrzelano Bronka, takiego śmiesznego chłopca, który umiał dyskretnie i nieefektownie się poświęcać, polegli Krzyś Baczyński, z którego „wierszami wybranymi" tak bardzo się nie zgadzałem, i Tadeusz Gajcy, zwany Toporowskim, „cudowny poeta warszawski", jak o nim opowiadają dziewczęta z AK, jak relikwię przechowując jedyny ocalały jego tom. Nie wiem, gdzie jest Piotruś [4], którego rodzice tragicznie zginęli podczas powstania, ani Staś Marczak, przyjaciel serdeczny...

Nie wiem, czy rodzice moi żyją jeszcze w tej małej wiosce podwarszawskiej, w Kotowicach pod Milanówkiem, skąd po powstaniu przysłali mi list, że muszą — po raz już nie wiem który — życie na nowo „zorganizować"...

Pustka robi się koło mnie coraz większa i coraz boleśniej tęsknię do ludzi, których nie ma, i do zdarzeń, które nie powrócą. Listy, które wysyłam prawie co dzień najdosłowniej na wszystkie cztery strony świata, giną, a ludzie, do których piszę — milczą.

Piszę do Ciebie na ślepo, ale naprawdę nie mogę sobie wyobrazić, żebyś zginęła, bo to nie miałoby sensu, byłoby bardzo niesprawiedliwe i podłe ze strony losu. Piszę, bo powinnaś żyć.

Droga Zosiu, chciałbym Ci powiedzieć, jak bardzo Ci jestem wdzięczny za list, pisany do mnie do obozu, i za wiele innych listów, które w imieniu Rodziców pisałaś do mnie. Były to listy z innego, lepszego świata, nie znającego ani bezskrajnego głodu, najpodlejszego z ludzkich doznań, bo zniża człowieka do poziomu zwierząt, jedzącego odpadki, trawę i glinę, ani nienawiści zżerającej,

bo absolutnie bezsilnej, ani strachu, najgorszego, bo codziennego i zupełnie bezradnego, ani śmierci w gazie, ohydnej i niepatetycznej, wcale nie za Ojczyznę, ale po prostu za wyczerpane ciało, za opuchnięte nogi, za wrzody i flegmony, za świerzb i za tyfus.

Łudziłem się, że pozostaniecie po tamtej, lepszej stronie świata, a ja, wróciwszy stąd, odnajdę Was wszystkich tak, jak opuściłem. Łudziłem się też, że odnajdę samego siebie.

Pisał mi kiedyś Staś, że skończyłaś świetnie studia... Przecież odbyły się promocje na rozbitym Uniwerku. Wyobrażam sobie nawet, że pracujesz gdzieś przy Uniwersytecie... pisząc jakieś ważne rozprawy o rzeczach z zupełnie fantastycznego świata. Nie masz pojęcia, jak się bardzo z tego cieszę (tak na wszelki wypadek)... [Ja] już nigdy [się] nie wezmę do uczciwej, kochanej orki polonistycznej.

Piszę ten list do Ciebie z Monachium. Ale z Oświęcimia do Monachium nie trafiłem najkrótszą drogą. Przeszedłem parę obozów, trochę na piechotę, a trochę trakcją otwartych, bydlęcych wagonów, nie bardzo się wysypiając, a już wcale nie jedząc. Nie masz chyba pojęcia, jak długo potrafi człowiek żyć bez jedzenia. Do Dachau pojechałem spod Stuttgartu z transportem chorych, przeznaczonym wg ogólnej opinii i nas, i tych, co pozostali, do gazu. Nie zagazowali. W dzień wyzwolenia chcieli nas hurtem wystrzelać, ale Amerykanie przyszli parę godzin za wcześnie. Nie rozstrzelali. Potem kurowałem się własnym przemysłem: przepisywałem pewnemu skrajnemu grafomanowi wiersze — była to jedna z najgorszych robót, jakie miałem w życiu — i w ten sposób dożywiałem się. Potem zmienili nam więzienne pasiaki na esmańskie mundury i dali wojłokowe buty, które zaraz wyrzuciłem. Zwiedzałem Monachium, piękne miasto, łaziłem do lasu, za każdym razem przełażąc przez dziurę w płocie, bo obóz był pilnie strzeżony (że niby tyfus i złodziejstwo). Wreszcie osiadłem w Polish Information Center, czyli po prostu w komitecie polskim w Monachium z wyraźnie skrystalizowanym celem: zdobycia butów, jakiejś porządnej, własnej koszuli, ubrania „cywilnego", palta, czapki...

Gdyby nie wielka tęsknota i niepewność... życie byłoby znośne, a nawet przyjemne, jako że się ma doskonałe książki, choć niemieckie, ale niezwykle pięknie wydane (o sztuce greckiej z tysiącami reprodukcji, o Grünewaldzie, o malarzach francuskich i Bóg wie jeszcze o czym). Są pisma, które choć skąpo, ale dochodzą. Czytałem na pewno nie znane Ci najnowsze wiersze Broniewskiego, który przeszedł głęboką ewolucję duchową i artystyczną, i Wierzyńskiego, największego współczesnego poety polskiego, o niezwykłej odwadze tematyki i skończonym pięknie formy. Świetne są poematy o Warszawie Stanisława Balińskiego, którego *Poranek warszawski* był niegdyś drukowany w *Pieśni Niepodległej*. Słonimskiego wiersze wciąż przypominają Mickiewicza, a miniatury zmarłej Pawlikowskiej są nadal subtelne i strasznie delikatne. Lechoń redaguje *Tygodnik Polski* w Nowym Jorku, bardzo ciekawe pismo. Wydają wiele, ale bardzo niechlujnie, że użyję wyrażenia prof. Adamczewskiego. Dlatego bardzo się cieszę ze spotkania jednego z najlepszych znawców grafiki, wielkiego miłośnika pięknej książki, przed wojną zresztą współwłaściciela Oficyny Warszawskiej (pamiętasz *Legendę o masztowej Sośnie*? To on ją wydał), który wydaje mi obecnie wiersze *Imiona nurtu*, trochę wbrew memu przekonaniu, bo nie są to specjalne osiągnięcia artystyczne i ideowe, ale nie-

wątpliwie będzie to jeden z najładniej wydanych tomów wierszy czasu wojny. Czytałem trochę wierszy z tygodnika *Wieś*, jestem zrozpaczony. Chyba jest coś lepszego? Bardzom ciekaw tomu Przybosia.

Droga Zosieńko, listy do nas dochodzą albo przez Czerwony Krzyż, albo ktoś zabiera przez okazję (tak i ten mój list), albo po prostu przez pocztę. Ogromnie mi zależy na dostaniu jakiejkolwiek wiadomości od Ciebie. Chciałbym, żebyś napisała mi, jakie są warunki studiów na uniwersytecie, jaka panuje atmosfera i kto z moich przyjaciół żyje. Nie śmiałbym Cię prosić, ale gdybyś coś wiedziała o moich Rodzicach, to daj znać albo każ im napisać. Chciałbym wrócić jak najszybciej, ale wiesz dobrze, że nie bardzo mogę... Muszę wiedzieć, czy mam do kogo wrócić.

Pozdrów ode mnie wszystkich przyjaciół i profesorów

ściskam Cię serdecznie

Ps nr 1. Ale mimo wszystko — uszy do góry!

Ps nr 2. Adres moich Rodziców brzmiał (kartka z 4.X.44): Juliusz Borowski, Milanówek pod Warszawą, Linia Warszawska 28, p. Maria Rybicka. Z treści kartki wynikało, że Rodzice mieszkają w Kotowicach pod Milanówkiem. Jak jest ze sprawą poszukiwania rodzin przez PCK?

Ps nr 3. Mój adres: Tadeusz Borowski, Polish Information Center, Munich, Pienzenauerstr. 15; Polski Komitet Monachium, Pienzenauerstr. 15.

Ps nr 4. Napisz koniecznie i podaj adres, bo chciałbym Ci przecież wysłać swój tom!

Ps nr 5. z dnia 6.X.45. Jutro rano wyjeżdża oficer łącznikowy Misji Polskiej do Warszawy. Ponieważ nie jestem pewny, czy list wysłany poprzednio dojdzie Ciebie, wysyłam przez niego kopię. U mnie nic się nie zmieniło przez te parę dni. Tyle że lektury trochę więcej i tom już w korekcie.

Tadeusz Borowski

15. Tadeusz Borowski, Polski Czerwony Krzyż, Poddelegatura Monachium, Munich — Obermenzing, Frankenstr. 7.

Monachium, 2.II.46

Droga Pani Halszko! [5]

Serdecznie dziękuję za pamięć. List z połowy grudnia otrzymałem i natychmiast odpisuję „przez okazję", jak mówią u nas. Piszę na maszynie, od razu w paru kopiach. Wysyłam różnymi drogami. Powinien dojść.

Mam wobec Pani — jak i wobec wszystkich moich przyjaciół — duży dług wdzięczności za pomoc w życiu obozowym. Dziękuję.

Oczywiście, do siostry Pani natychmiast napisałem. List powinien dojść, bo poczta funkcjonuje wcale dobrze, choć powoli. Prosiłem ją o odpisanie mi i gdy otrzymam od niej list, napiszę znów do Pani.

Bardzo uradowały mnie wiadomości z „kompletu". Od Zosi listy (dwa) otrzymałem i natychmiast jej odpisałem... Na wszelki wypadek wysyłam znów

„przez okazję". (Czytuję trochę literatury z wojny trzydziestoletniej i dostrzegam wiele podobieństw między epokami: od zacietrzewienia umysłowego, koczowania gromadami i fotogenicznych gruzów aż do „umyślnych", których posyła się z wieściami.)

Zosię podziwiam szczerze. Ma ogromny (i jak rzadki!) urok dobrego człowieka. Nie jest dla mnie niespodzianką, że pracuje całą duszą, przecież to Zosia! Wiem, że była w obozie. Trudno mi ją wyobrazić sobie inaczej niż wśród książek. Ciekawym jej pracy o Krasińskim. Z problemów romantyzmu polskiego problem Pankracego jest dzisiaj najbardziej dla nas aktualny. Ostatecznie chodzi o supremację jednego z dwu przykazań: albo chrześcijańskiego „nie zabijaj!", albo marksowskiego „nie wyzyskuj!", i podporządkowanie mu wszystkich innych, „mniej" ważnych. Ciekawym, jak poradziła sobie Zosia z jego „trudnym" artyzmem, budzącym tyle wątpliwości? (Trudnym, bo niemodnym, nie kontynuowanym i mało znanym. Tak mało mamy intelektualnej poezji!) Czy praca Zosi jest tylko polonistyczna? Bo słyszę (i czasami czytam), że zasady krytyki socjologiczno-historycznej zdobywają coraz więcej posłuchu. Rzecz jest bardzo ponętna, na naszym gruncie mało oklepana (Boy zrobił początek — jak zwykle), warta zachodu. Przyzna Pani np., cóż za wdzięczna praca *Mickiewicz* (ten z *Trybuny Ludów) jako socjalista* — wywiódłszy go ze szlachty zaściankowej (ówczesna zdeklasowana inteligencja) rzucić w ramiona utopijnego socjalizmu (czytałem jego niektóre artykuły: są tak dalekie od natury ludzkiej, jak listy św. Piotra). Albo: zedrzeć ze Słowackiego nimb „demokraty". *Anhelli?* — zapewne. *Beniowski?* — ładnie brzmiało w oktawach, demokracja jako środek artystycznego kontrastu z wstecznictwem Adama. Ale *Król Duch* — ten faszystowski poemat? I jego Führerprinzip? Żałuję, że nie mam na miejscu szerszej literatury, świetnie się można bawić. Jest tylko Pasek — tego czytam pasjami, bo bardzo zabawny, szczególnie jak król gonił po Polsce Lubomirskiego. Piszę to wszystko żartem, ale dwie są tu rzeczy poważne: że jestem ciekaw pracy Zosi i że nie mam co czytać.

Bardzo się cieszę, że p. Stefan dostał mgr. Proszę mu serdecznie ode mnie pogratulować. Niespodzianką jest dla mnie, że Ala studiuje. Nie idzie więc do klasztoru? Tak mi pisano. Gdybym mógł, odradziłbym jej — klasztor naturalnie. Myślę, że tam musi być strasznie zimno. Jeśli Pani spotka Marysię Szm. — proszę przesłać Jej i Jej Matce serdeczne pozdrowienia. Naprawdę żałuję, że nie jestem na studiach, niewątpliwie pokłóciłbym się z nią o sonety. Z punktu widzenia owej krytyki. Jakże to doszło do sonetów? „Żandarm wozi Mickiewicza z miejsca na miejsce po obszarach imperium" (to Boy), zawiódł na Krym, a ten — sonety! Dotąd wszystko w porządku, pomijając salonową formę, może nieodpowiednią dla poety w niewoli. I szukajmy: czy jest w nich echo niewoli, krzyk buntu, upomnienie się o godność człowieka? Nie! Jest „opis" i byronowskie smutki. „Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu". Przepraszam, a gdzie żandarm? Niech mi Pani wierzy, że niektóre partie Niemiec (np. Drezno, Wirtembergia, Alpy) są cudowne, jak krajobrazy z powieści zeszłowiecznych. Ale idąc przez nie w pasiakach nie opiewaliśmy piękności tego kraju. Piękności wrogiego kraju? Wyrobiliśmy w sobie swoiste kryteria piękna: najpiękniejsze miasto — to Frankfurt, zbity aż po bruk. Jeszcze dziś, sie-

dząc w Monachium, zżymam się, że jest ono tak mało zniszczone. A w sonetach poeta tak chwali opis, jakby był zupełnie swobodny. Naprawdę zaś obok poety stoi żandarm, ukaz, prawo przymusu, cudza hierarchia, która w nim widzi nie poetę, nie nawet nauczyciela z Kowna, a tylko niebezpiecznego rewolucjonistę; zresztą zadowolono się w tej epoce Odessą... My, współcześni Europejczycy, jesteśmy bardzo czuli na punkcie podziału chleba i wolności (z powodu ich niedostatku), i większe wymagania stawiamy pisarzom. Odczulibyśmy jako nietakt, gdyby Kossak-Szczucka po dwuletnim pobycie w Birkenau napisała impresje o Beskidach. (A swoją drogą dla mnie są one niezapomniane — jak zmienne potrafią być kształty ziemi!) To, co piszę, jest oczywiście tylko efektownym barbarzyństwem.

A jaki temat wybrała Pani na pracę? Bardzom ciekaw. Też romantyzm? Przecież wyraźnie przeżywamy jego kryzys: mistycyzm bankrutuje, wygnano go z poezji, górą pozytywizm! Interesujące byłoby porównanie noweli pozytywistycznej z współczesną short story amerykańską: ta sama „pozytywistyczna" pointa, ten sam styl (potoczny język, bohaterowie z tłumu); fantastyka np. Beneta jest bardzo bliska Prusowi, u innych ma posmak groteski (np. dialog generała z mułem, żona, która jest czarownicą). Wieje od nich prymitywizmem, jak ze starych numerów *Tygodnika Illustrowanego.*

Piszę to dlatego, że, zdaje się, będziemy przeżywać renesans pozytywizmu. Prus wyrasta na największego pisarza polskiego, w kąt idzie Sienkiewicz, a Żeromski wyraźnie maleje. Warto by odświeżyć Konopnicką i chyba Dygasińskiego. (Czytałem *Gody życia* — rozdział z polowania jest bardzo mocny.) W każdym razie ta przemiana smaku (warunki społeczne!) świadczy o zaniku u nas wszelkiego zrozumienia dla patosu. Ciekawa jest reakcja Zachodniej Europy na wojnę i obóz: z niesmakiem (i wulgarnością) człowieka kulturalnego mówi o głodzie i wszach, jakby to nie były sprawy wspólne. Mści się na nich Balzac i Flaubert.

Bardzo jestem ciekaw oblicza współczesnej poezji polskiej — straszą mnie, że tam nic, tylko imaginizm. Podobno Miłosz dużo pisze.

Ja pracuję w tutejszym PCK. Jak się rzekło — nie studiuję. Gorzej — piszę. Jeden kryminał już popełniłem, opowiadania obozowe w druku, namawiają na drugi tom wierszy. Ale że piszę mało i źle (o czym tu dumać...), więc się nie śpieszę. Wydałbym swoje byłe wiersze, te sprzed obozu, gdybym je miał. Niewielka szkoda, że nie mam. Poza tym urzędowo poszukuję ludzi zaginionych; wydaje się centralny biuletyn PCK, moi przyjaciele zabawiają się wydawaniem znaczków pocztowych, które przyniosły PCK-owi (tak to się odmienia?) masę pieniędzy. Szereg dalszych imprez mamy w pomyśle.

Z literatów: Melchior Wańkowicz niesłychanie gruby i opowiada wszystkim o Monte Cassino, które zdobywał (z laską w ręce, bo było pod górę), a Gałczyński, o którego martwiła się żona, jest w PCK, Lemförde k. Osnabrück.

Inny adres: *Defilada* (to takie pismo I Pancernej) P.40/OS Polish Forces BAOR (British Army of Rhine), Germany. Niech Pani poda oba te adresy pod: Jerzy Zagórski, Juliusza Lea 5 m. 14, Kraków. Pisałem tam parę razy, ale bez potwierdzenia.

I tyle u mnie. Stoję jak w otwartych drzwiach. Czekam na list ze Szwecji, na listy z domu. Gdyby nie było Pani i innym moim przyjaciołom za trudno—

proszę pisać. Uważam się wciąż jeszcze za członka kompletu i myślę, że moje prawa do wymiany myśli nie są jeszcze przedawnione.

Proszę pozdrowić serdecznie p. prof. Krzyż. i wszystkich innych profesorów.

Serdeczny uścisk ręki
Tadeusz Borowski

Gdyby Zosia miała trochę czasu, niech do mnie napisze. Zakupiliśmy tu masę książek dla Uniwersytetu (sztuka, architektura etc.), które wyślemy. Postaram się przesłać wtedy mój tom — choć kryminał, ale ładnie wydane.

16. Monachium, 5.II.46

Kochana Zosieńko, jakże bardzo ucieszyłem się, otrzymawszy Twoje oba listy! Jak dobrze, że jesteś, że przetrwałaś i że — pozostałaś taką, jak byłaś! Źle, że byłaś w obozie, ta atmosfera nigdy nie działa dobrze na ludzi. Bardzo mało piszesz o sobie...

Serdecznie dziękuję Ci za wiadomości o Rodzicach. List od Julka (adresowany Twoją ręką) dostałem, znasz zapewne jego treść. Osobno spróbuję napisać do Rodziców...

Że dziś nie piszę tak dobrze, jak dawniej — nie moja wina. Obóz robi swoje, trzeba się uczyć na nowo najprostszych rzeczy, nawet pisania. Co do mnie, pokrótce: przeceniłem swoje siły. Coraz mi trudniej żyć tutaj mimo coraz lepszych warunków tzw. materialnych. Mój osławiony tomik (*Imiona nurtu*, posłałem korektę Staszkowi), wyszedł ostatecznie w końcu listopada. Graficznie jest opracowany na poziomie, druk dwubarwny etc., zresztą chwaliłem się nim w każdym liście. Niestety, dziś jestem mniej entuzjastycznie względem niego nastrojony. Razi mnie swoim eklektyzmem, niezdecydowaniem artystycznym, typowy „wybór wierszy" i to nienajlepszych. Niemniej, posyłam go Tobie z prośbą o pobłażanie. Ma mi przynieść (ważne, bo pierwsze honorarium w życiu) 3 tys. marek, to znaczy w przeliczeniu na rzeczy codziennego użytku albo 300 pierwszych miejsc w operze, albo dwa dobre zegarki na rękę, albo 30 tys. przejazdów tramwajowych (z przesiadką, wyobrażasz sobie, ile ja będę jeździł?), albo wreszcie czteroletni czynsz za czteropokojowe mieszkanie z łazienką, które teraz okupujemy hitlerowcom. Pewien czas myślałem poważnie o dobrym ubraniu i krawacie, ale, że się mnie to absolutnie nie trzyma, trzeba na operze skończyć. Przesyłam Ci również wiersz, w którym uśmierciłem Staszka. Niech mi wybaczy, bo to na PCK. Nikomu to szkody nie przyniosło, a PCK swoje paręset tysięcy marek na sprzedaży zarobiło. Opowiadania obozowe są w druku. Napisałem dwa, do których się przyznaję, a parę chciałbym przemilczeć. Rzecz jest nieszczęśliwą mieszaniną encyklopedii, symfonii, odezwy i anegdoty. Już same tytuły (*Z Baedeckerem między druty, Nie radzę chorować, Proszę państwa do gazu*) — mówią wiele. Przykro mi, że to moje pomysły. Napisałem dla rozmaitych celów: raz, że można wydać, dwa — żeby pokazać (choć w nielicznych fragmentach) życie codzienne obozu i zedrzeć tzw. męczeństwo z człowieka, i wreszcie — że zło nie było udziałem jednej tylko strony. Książka (pisana we trzech) jest bardzo

surowa i pełna zgrzytów (wiesz, że zapomniałem języka?), wbrew modzie nie ma w niej prawie zupełnie esmanów ani za dużo drutów w nocy. Zresztą postaram Ci się natychmiast ją wysłać. Obiecują, że za miesiąc będzie gotowa. Korekty (200 stron) już odesłałem. To jedna, może najbardziej żenująca strona mojego życia. Druga — to owe krawaty, palta i buty. Nie wierz temu, Zosiu! Po staremu mam niesamowity krawat w paski i tak jak dawniej nie czyszczę butów. Wprawdzie koledzy z kacetów, piastujący teraz rozmaite „funkcje", usilnie mnie namawiają na kupno wzgl. kradzież czegoś, ale ja się nie nadaję. Od niejakiego czasu używam kultury. Niesłychane, jak ja zabrnąłem w muzykę przez te parę miesięcy. Świetna orkiestra tutejszej Filharmonii daje prawie co dzień wielkie koncerty, na których zawsze pełno. Mozart, Beethoven, dużo obcych, francuskich i rosyjskich, kompozytorów. Byłem parę razy w teatrze, idzie *Nasze miasto* Thorntona Wildera i *Komedia pomyłek* Szekspira. Pamiętasz, jak Wilder zrobił przed wojną tyle hałasu w Warszawie? Dziś pozostał z niego pewien specyficznie amerykański humor (np. dekoracja słuchowa bez dekoracji wizualnej); ten brak dekoracji w scenach dramatycznych (cmentarz) jest przekomiczny. Wyobraź sobie człowieka w ciężkiej, bardzo realistycznej żałobie, który w głębokim smutku pochyla się przed siedzącą na krześle kobietą (to grób jego żony) i udaje, że składa u jej stóp nie istniejące kwiaty. Sztuka, bardzo powieściowa, jest typowo „amerykańska". Czytam teraz trochę tej lektury (bardzo trudno, bo po angielsku) i znajduję dużo podobieństwa z naszym pozytywizmem. Technika noweli (osławionej short story) prawie ta sama, może z odchyleniem w poincie. Nie mogąc studiować (jest tu wprawdzie uniwersytet, ale literatury niemieckiej mam absolutnie dosyć, w lecie przewertowałem całe góry szpargałów), a do angielskiego nie mając zbytnich zdolności uciekam do lektury. Z ulubionego średniowiecza czytam dużo o sztuce, szukałem Carmina Burana, ale dostać nie mogłem. Handlu książkami prawie nie ma, być może, że wtajemniczeni... Ale ja nie jestem dopuszczony do tajemnic czarnego rynku. Zapoznałem się gruntownie z Dürerem i dużo skorzystałem z teorii sztuki Wölfflina. Bardzo ciekawe rzeczy znalazłem o starożytności; zagłębiam się w historię „upadku" Imperium. My nie umiemy myśleć proporcjami, a przecież między Augustem a Markiem Aureliuszem jest większy przedział niż między Napoleonem a — Hitlerem! I jeszcze: — Nero to — mówią — wcale porządny cesarz. Przebudował skandalicznie zapuszczony Rzym, zniósł prawo panów karania niewolników śmiercią, a muzyka? Komponował podobno nieźle. Zresztą starożytni mieli taki sam kult dla starożytnych jak my i też uczyli się z Platejów, Maratonu i Demostenesa. I tak samo krępowało im to swobodny rozwój myśli jak u nas w pewnej epoce... Dla przestrogi wszystkich dzisiejszych retoryków — warto wmyśleć się w jej rolę podówczas. A poza tym: statystyki wykazują, że od Nerona do Aureliusza zginęło śmiercią męczeńską — 200 chrześcijan... Szczęśliwe czasy!

W życiu emigracyjnym żadnego udziału nie biorę. Kwitnie polityka w najgorszym stylu. Nie mówi się Polska, a „Warszawa". Ktoś przeszedł na służbę „warszawską", ktoś uciekł „od warszawistów", są poglądy „warszawskie", pieniądze „warszawskie" etc. Jednolity termin dla określenia postawy emigracyjnej nie powstał jeszcze. Rząd „londyński" jest niepopularny, toteż nie używa się jego nazwy. Obok tego wybujały kult bohaterów (Monte Cassino!),

szaber, rozbój etc., rzeczy pospolite u nas. Wypominanie zasług Polski na każdym kroku przez ludzi, którzy przy bliższych badaniach okazują się z Volkslisty albo jakoś inaczej... Zezem patrzą na tego, który chce cośkolwiek zrobić. Amerykanie są niesłychanie kulturalni i pobłażliwi. Dużo się o nich opowiada. Ale: w ciągu dwu miesięcy lata ośrodek Freimann pod Monachium (± 6 tys. ludzi) ukradł koło 10 tys. zarekwirowanych owiec. Nic dziwnego, że obóz zamknęli i zrobili kwarantannę. Układa mi się gorzka opowieść z życia emigracyjnego, tym przykrzejsza, że Niemcy wykorzystują niezwykle umiejętnie nasze zachowanie się i postawą korzystnie się od nas odbijają. Myślę, że nasze pretensje do kultury zachodniej to tylko złudzenie grupy inteligentów. Piszę to z goryczą, bo człowiek jest zdany na siebie, nie chcąc włazić w brudne afery ani szabrować dla ojczyzny. Niemcy pozostawili nam zamiłowanie do życia wiecowego i zakłamanie niezmierne. Byle zaszlachtowana krowa jest wielkim czynem patriotycznym, byle zdefraudowana setka woła o medal Grunwaldu. W dziwnym, Zosiu, wieku żyjemy! Straciliśmy wszystko: poczucie wartości rzeczy i myśli. Przepisują nam, ile mamy brać za towar i w co wierzyć. Wydaje mi się, że jesteśmy w ogromnej pustce ideowej. Idealizmu amerykańskiego nie ma co brać na serio, wiek szarego człowieka, o którym marzy Wallace i cztery wolności Prezydenta — to utopia, myśl bez hierarchii, cel, a nie droga. Najciekawsze rzeczy, być może decydujące dla naszego wieku, dzieją się poza Europą: zjednoczenie i emancypacja Chin (czterysta milionów! kilka tysięcy nieprzerwanych tradycji kulturalnych! kraj kulturalnie nigdy nie podbity!) oraz wyzwolenie się Indii. Wiesz, że po Stanach Indie są największym wierzycielem świata? Wierne swej ideologii, nie chwytają oręża, niemniej Anglia ustąpi. Gdybyż można było wiedzieć, co z dzisiejszego chaosu wyniknie! Lżej byłoby żyć.

Wybacz, że Ci to wszystko piszę. Nie zżymaj się, że to są bzdury, które nas, żyjących na gruzach budującego się świata, nic nie obchodzą. Że są problemy wolności i chleba, bliższe nam. Widzisz, świat w dziejach wciąż się rodzi i ludzie zawsze są pełni nadziei. Tylko że nowy człowiek nie przyjdzie z Europy.

Zresztą — o sprawach bliskich zbyt trudno mi pisać. Z każdym dniem jestem coraz bardziej niespokojny, jakbym zaniedbywał swój obowiązek. Wiem, jak to jest nielojalnie względem Was, i gryzę się niemało...

Jeśli zostanę (nie wyobrażam sobie życia tutaj), nie napiszę już nic dobrego: poezji abstrakcyjnej nie nauczyłem się; za bardzo boli wiek, żeby pisać o zachodzie księżyców, a przeciw Polsce (tu mówią „Warszawa") nie napiszę nic. Bo poezja jest jak pieniądz: nie wszędzie ma jednakową wartość. I nie wszędzie napisany wiersz jest uczciwym wierszem. Może to śmiesznie i pretensjonalnie brzmi, nie wiem; musisz mi wybaczyć, bo nie umiem odważać słów...

Droga Zosiu, ja naprawdę marzę, żeby zacząć studia w naszej dawnej atmosferze. Wydaje mi się, że mógłbym nadrobić lata obozu i rok emigracyjny. Tęsknię do dobrej lektury, do napisania czegoś porządnego. Mam co dzień sto pomysłów, ale tu ręce opadają, nie ma ani dla kogo, ani po co. Czytuję czasami *Odrodzenie* i rozmaite dodatki literackie, które do nas docierają. Jakżeby można było zagotować w niektórych zakutych łbach!

Nie myśl, że się boję warunków czy czegoś podobnego. Ostatecznie wiele rzeczy, które dla ludzi normalnych wydawały się normalne, dla mnie były egzotyczne. Życie rodzinne (spytaj się Matki, ile lat byliśmy razem), kąt na

książki, światło, cisza w mieszkaniu. Więc teraz, kiedy egzotyka jest normą, czułbym się jak ryba w wodzie.

Widzisz, Zosiu, piszę Ci dosyć chaotycznie, ale tak właśnie żyję: z tymi myślami i tak chaotycznie. Gdyby Cię to raziło lub wydawało się niewłaściwe, przejdź nad tym do porządku dziennego. Ostatecznie, chciałbym jak najprędzej przeżyć dzisiejszy okres mego życia. Mimo ludzi, z którymi obcuję. Są to jak bohaterowie z Chestertona ludzie, którzy pewne zasady moralne wcielają bez reszty w życie. Starają się pomóc innym i jak mogą odrabiają złą opinię Polaków. Ale cóż ja poradzę; ta praca misyjno-oświatowa absolutnie do mnie nie przemawia. Nie mam przekonania ani do milionów, które zarobiliśmy dla PCK, ani pieluszek, lekarstw i jabłek. Nudzi mnie poszukiwanie zaginionych osób i łączenie rozbitych rodzin. I namawianie złodziejów, aby nie kradli, a hochsztaplerów, aby nie politykowali. A ci bohaterowie z Chestertona wierzą mi i liczą na mnie. Najchętniej uciekłbym bez pożegnania, zostawiając im korekty i manuskrypty.

Gdyby więc nie było Ci trudno, napisz do mnie, Zosieńko. Ukłony dla Profesorów.

Najserdeczniejsze pozdrowienia dla Twojej Matki.

Przesyłam Ci serdeczny uścisk ręki, miej się dobrze, Zosiu

Tadeusz Borowski

17. Komitet Polski Monachium, Pienzenauerstr. 15. Wydział Poszukiwania Osób Zaginionych.

[Monachium], 6.II.46

Kochana Zosiu,

Posyłam Ci przy okazji znaczki pocztowe, wydane w PCK. Tu w Niemczech rozbijają się za nimi i ich wartość rynkowa przekracza nominalną wielokrotnie. Niedługo ukaże się katalog Michela (to taka bibliografia urzędowa filatelistów), znaczki te będą tam figurować jako jedyne znaczki z obozu koncentracyjnego. Wtedy wartość ich jeszcze wzrośnie. Nie mam pojęcia, czy przydadzą się one Tobie; przesyłam na wszelki wypadek. Gdyby miały jakąś wartość, napisz, przyślę Ci więcej.

Najserdeczniejsze pozdrowienia

Tadeusz Borowski

18. Monachium, 22.II.46

Droga Pani Halino [6],

serdecznie dziękuję Pani za listy, które otrzymałem od Pani i za pośrednictwem Pani...

Pani Halino, niech mi Pani wybaczy, że wykorzystuję Pani cierpliwość i zajmuję czas uciążliwą korespondencją. Dwojgu ludziom trudno jest niekiedy dogadać się na szerokość jednego pokoju, a cóż dopiero kontynentu!

Państwo Zagórscy byli u mnie w końcu października. Wyjechali do Polski

w połowie listopada ub. roku. Obiecali być u mnie ponownie w połowie marca, otrzymałem od nich wiadomość, że się wybierają. Być może, przywiozą coś z literatury czasu wojny, bo prosiłem o to i obiecali mi... Nie wiem, kto ma pamiętnik Trzebińskiego, znam jego początkowe tomy i uważam za bardzo charakterystyczne dla pewnego okresu. Pisałem zresztą do Kraju o rozmaite rękopisy, które można by dobrze opublikować (dobrze, to znaczy w przyzwoitej szacie graficznej), ale odpowiedzi jeszcze nie mam...

Być może, trochę wierszy będzie pamiętał Tadeusz Sołtan (być może zna go Pani, serdeczny przyjaciel Stasia i mój, świetny recytator, dobry filozof i bodajże redaktor jakiegoś propagującego spółdzielczość pisma, obecnie jest w redakcji *Defilady* w pierwszej pancernej), do którego piszę z prośbą o bezpośrednie przesłanie posiadanych lub pamiętanych wierszy pod adresem Pani.

W każdym razie jeślibym coś dostał, przyślę Pani. Trzebińskiego *Uderzenie* drukowane było w *Orle Białym*, jak też *Ballada o Koziej Górze*...

Co do mnie: prozy niestety nie mam, prócz paru dłuższych opowiadań obozowych, owianych przykrym duchem Célina. Te są już złożone w książkę, która za jakiś czas powinna wyjść z druku. Trudno mi coś z tego przesłać, jako że wydawca ma moralny copyright. Coś się postaram napisać, jeśli będzie potrzeba, i prześlę, gdy tylko skończę tłumaczenia dla PCK. Kompiluję z angielskich i wydawanych po niemiecku przez Rząd Wojskowy miesięczników — periodyk dla Polaków. W następnych numerach pójdą rzeczy polskie, o ile się dostanie na nie placet i approved.

Szkic autobiograficzny? Droga Pani Halino! Cóżbym w nim napisał ponad to, co jest w przedmowie do mego tomiku, który w kształcie ostatecznym postaram się Pani przesłać? Czy to, że moi bliscy na piętnaście lat przed wojną zwiedzili gruntownie wszystkie więzienia i obozy północy i Azji? Że początek mego wychowania — to była szkoła sowiecka? Czy, że na dobry ład, nigdy nie miałem życia rodzinnego, bo albo Ojciec siedział pod Murmańskiem, albo Matka była na Syberii, albo ja byłem w internacie, na prywatce czy w obozie? Czy, że podczas wojny miałem przyjaciół z Konfederacji i z Gwardii, z Uniwersytetu i z lasu? Że zostałem aresztowany... i że widziałem śmierć miliona ludzi, dosłownie, a nie metaforycznie? Że nie chcę wracać, że walczę z sobą i że poświęcę poezję dla miłości?

Po cóż bym to pisał? Żeby narażać jednych, a odstręczać drugich? W przedmowie do *Imion nurtu* jest cała moja genealogia, ta odbarwiona i zabójczo nudna. Natomiast jeżeli Pani pozwoli, prześlę parę innych wierszy dla Pani, do czytania. Jeżeli się wydadzą lepsze czy „inne" od tamtych, niech je Pani prześle w świat.

Proszę mi wybaczyć, że tak długo o sobie, ale — to wina autobiografii.

Jakież ma Pani wiadomości z domu? A z Brwinowa? Czy podczas pobytu na kontynencie widziała się Pani ze Zbyszkiem? Niech mi Pani napisze. Troski naszych przyjaciół są przecie naszymi troskami, prawda?

Serdeczny uścisk dłoni

Do ślicznej panny Tuli załączam osobny list. Podała mi adres na PCK Londyn. Po cóż ma list nabierać tygodniami mocy urzędowej, leżąc w którejś z licznych przegródek?

19. Monachium, 22.II.46

Drogi Tadziu[7],

jak świetnie, że żyjesz! Co też się z Tobą działo przez tych parę lat? Z Tobą i z przyjaciółmi? I z poezją?

Ja, bracie, to wiesz. Pawiak, Aleja Szucha, Oświęcim. Rzecz normalna... Obóz przeżyłem paczkami i szczęściem. Latem 43 chorowałem i myślałem o wierszach, które bym napisał, gdybym miał papier i ołówek i — nie był w obozie...

Potem były rzeczy mniej ciekawe: deszcz, błoto, inny obóz, głód etc. Dość, że transportem muzułmanów pojechałem do Dachau. Potem noc zza oceanu, lato emigracyjne, wiersze...

Pisałem, Tadziu, dużo i rzeczy najrozmaitsze. W obozie parę wierszy dla przyjaciół. W więzieniu wpisałem młodemu chłopcu, który miał iść na wolność, wiersz do Biblii, wiersz do towarzysza więźnia. Chłopiec ten umarł w Oświęcimiu na tym samym łóżku, na którym ja w dzień po nim przyszedłem się położyć, mając tyfus.

Imiona nurtu, ten tomik, który wydałem w Monachium, jest bardzo nieobowiązującym wyborem wierszy, i to wyborem dawnym — z lipca, kiedy jeszcze nie miałem ani wierszy, ani nie mogłem za dobrze chodzić i myśleć. Znajdziesz *Pieśń, Spacer z Porfirionem* (czy widujesz się z Gałczyńskim, szuka go żona z Krakowa, jest u Zagórskich, Jul. Lea 5a, m. 14), parę dobrych i parę niepotrzebnych wierszy. Zresztą przeczytaj i osądź. Poza tym posyłam Ci parę innych wierszy, co prawda nie nowych i nie aktualnych. Jeśli Ci się przydadzą — wykorzystaj.

Myślę o tomiku *Pokolenie*, w dalszym ciągu o *psałterzu poety tadeusza*, tylko że nie mam modlitw sprzed obozu, nie pamiętam ani słowa. Co i kiedy wydam, nie wiem. Wybór wierszy można by zrobić, ale porządnej całości czy cyklu wciąż nie mam.

Zresztą trudno mieć. Nie wiem, jak Ty, Tadziu, mnie dosyć trudno zebrać się do kupy. Dwa lata poza życiem i poza sobą robią swoje. Co prawda, przewaliła się koło mnie cała Europa. Widziało się trupy przyjaciół i wrogów, jadło się kradziony chleb, nosiło się ciężary. Naprawdę, Tadziu, przedziwny bieg mają drogi życia!... Ewa, która tak pięknie czytała wiersze, rozstrzelana. I my żyjemy, jesteśmy, piszemy do siebie. Jeszcze nie mogę pojąć nie tego, że my żyjemy, ale, że oni poginęli. Wacek, Andrzej, Krzysztof, Gajcy. O Wacku szczegóły wiedziałem jeszcze w obozie. Chyba to była niepotrzebna, rozrzutna śmierć? Ten wieniec?

Andrzej... to był żywiołowy chłopiec...

Od Stasia miałem list z Zakopanego. Jest optymistycznie nastawiony co do swojej choroby, myśli wrócić do Warszawy, jak wyzdrowieje. Pisał o sobie, o swojej *Drodze* i o moich wierszach, które wydał jako arkusz poetycki...

...Nie pamiętam prawie żadnego wiersza sprzed obozu. Ani jednego heksametru, ani jednej modlitwy. Ani pieśni weselnej, prawie nic z fraszek, nawet ballady o esencjach — nic. Jeżeli coś pamiętasz, przepisz i prześlij mi. Będę naprawdę bardzo wdzięczny. Staszkowi wszystko się spaliło i nie ma nadziei na odzyskanie rękopisów ani druków. Gdyby można było dostać *gdziekolwiek ziemię* albo *na zewnątrz noc!* Wydano by mi to ładnie. W *Imionach nurtu* znaj-

dziesz trzy wiersze z cyklu *światło i cień*, pisanego ostatniego dnia obozu, a raczej ostatniej nocy. Chciałbym zrobić coś w rodzaju pamiętnika miłości, oczywiście o nieco innych problemach niż tylko miłość.

Prawie zapomniałem: tom opowiadań obozowych, o przykrym duchu Célina, napisałem razem z dwoma przyjaciółmi i już się drukuje. Będzie to encyklopedia, odezwa, symfonia i anegdota o Oświęcimiu. Do dwóch opowiadań przyznam się, resztę wolałbym zwalić na innych.

Tyle u mnie.

Chciałbym bardzo albo zaprosić Ciebie do siebie, albo wybrać się do Ciebie z wizytą. Jak myślisz?

Co czytasz? Jakie masz nowe wiersze? Lechoń wydał *Arię z kurantem*, Wierzyński, Baliński też. W Kraju Przyboś i Miłosz *Ocalenie*. Napisz mi, może potrzebujesz jakichś książek, coś mogę dostać od Niemców. A jeśli masz jakie dobre książki — przyślij.

Ściskam Cię serdecznie

I czekam listu.

20. Polish Red Cross, Munich.

Monachium, 7.IV.46

My dear Zo [1],

a few days ago I received your third letter from October, 26th. Excuse me, please, that I'm answering in English; it's necessary according to the rules of the censorship.

You know, I'm hearthly thankful to you for your kindly letters and I think much of you. I hope that soon I shall thank you personally for all you have done for me.

Maybe, I was too long out of the our country and home to rely upon anybody's help after my return; nevertheless I want to go back. Before — I suppose — I shall go on a journey to Paris and perhaps to Bruxelles to see the Western Europe. After this travel I'll go back to you and try to establish myself and if I'll have the luck — other men I love.

The book of the concentration camp lay in the printing-house continually. Also the UNRRA Monthly News for Poles (I had translated near all the articles by Dewey, McLeish etc. and short stories by Poe, Hemingway and O. Henry). Also the next Tracing Magazin for Polish Red Cross (about 150 pages including ten thousands names of the missing persons).

I suppose that I haven't dissipate the emigrant year, although I handn't done so much I ought to do.

You know yourself — East,West, home is best — if you have one!

I wish you all best —

yours
Tadeusz

Don't angry, if mistakes — this language is rather difficult for me.

21. Paryż, 24.IV.46

Kochana Zosieńko,

od paru dni włóczę się po Paryżu z nonszalancką miną dorobkiewicza. Ludzie w mundurach (nawet z PCK) są w estymie, i do muzeów chodzę za darmo — spóźniona pochwała militaryzmu. Oczywiście, Paryż jest cudowny i egzotyczny, tak nad Sekwaną, jak w ciasnych uliczkach Placu Clichy, przy Notre Dame i na Trocadero przy wieży Eiffla. W Paryżu nie było wojny: jedynym wspomnieniem są filmy o Resistance (nawiasem bardzo podłe i bardzo bogoojczyźniane) i dwa czołgi niemieckie przed wejściem do muzeum wojskowego. I może to, że Luwr zamknięty. Chwyta mnie dzika zazdrość, kiedy patrzę na budowy nad Sekwaną, tonące w zieleni, na Plac Gwiazdy z niezburzonym Łukiem Tryumfalnym, na grób Napoleona, pogodny i wielki. Tu obowiązywały inne reguły wojny niż u nas. Tu gestapowiec z filmu jest podobny do Flipa i Flapa i Francuzi śmieją się szeroko z niego. I w całym Paryżu widziałem siedem tabliczek poległych za ojczyznę. Jakiż to szczęśliwy kraj, co się tak łatwo wykpił Petainem od wojny! Bo też każdy Francuz ma w sobie coś z Colas Breugnona, dużo pogody i ugodowości. I zawsze czuje skórę na grzbiecie. Jednakże, poza goryczą i zazdrością, to cudowny kraj: umie się regenerować. Prawda, jest bardzo drogo (dobry obiad 200—400 franków, to znaczy prawie 2 dolary), prawda, dziewczęta chodzą w drewniakach, ale zawsze są to paryskie drewniaki. A propos mody: w klapie kostiumu jakiś duży piesek z majoliki albo inny niespodziewany akcent kolorystyczny, włosy niezwykle wysoko upięte, ale już nie od tyłu naprzód, tylko normalnie. Modne są rude i malowane na sepiowy kolor. Jeśli nie lubisz kogoś, możesz mu tę modę zalecać na moją daleką odpowiedzialność.

Książek zalew, nawet księgarnia polska ma nowości. Kupiłem Miłoszowe *Ocalenie* i *Twórczość* Wyki, ale jestem zbyt zmęczony, aby to uczciwie przeczytać. Uderzył mnie przerost klasycyzmu i w ogóle symboliki w *Twórczości*. Nie jest to zdrowy objaw. Ucieczka od zwykłego, współczesnego realizmu świadczy o nierozwiązanych kompleksach i obawach pisarzy, o organicznej ich wadzie, o daltonizmie. Poemat Gajcego przypomniał mi moje zamierzchłe wiersze — i ucieszył mnie.

Więc książek zalew. Najciekawszą rzeszą z perspektywy witryny księgarskiej jest chyba *Peguy* — Romain Rollanda, ukończony w 1944. Jest to ostatnie dzieło wielkiego pisarza o wielkim wychowawcy, któremu dużo, najwięcej ze wszystkich, zawdzięcza. Poezji mnóstwo, niestety, zamknięte dla mnie obcością języka. Przeważnie zresztą wydania zbiorowe wielkości przedwojennych: Aragona, Cocteau, Jacoba etc. Modne są rzeczy rosyjskie, niezawodny Majakowski oczywiście.

Droga Zosiu, chcę Ci podziękować najserdeczniej jak umiem, za listy, które jedynie od Ciebie co pewien czas dostaję. Wiesz, że żyję jak na rozdrożu. Naprawdę, największym głupstwem człowieka jest, aby ludzie o nim zapomnieli — pozwolić. I jestem Ci bardzo wdzięczny, że wciąż o mnie pamiętasz.

...Już nie mogę. Pojechałem do Paryża, aby się rozerwać. Mam takie warunki, że — praktycznie i przy nieczynieniu zakupów — mogę nie liczyć się z pieniędzmi. Ale to głupstwo. Mam tego tak bardzo dosyć!

Dlatego najprawdopodobniej po powrocie spakuję co mam i ruszę do Polski.

Mam już dosyć włóczęgi po świecie i marnowania czasu i siebie. Mógłbym chyba — tak myślę — nauczyć się jeszcze czegoś i coś napisać.

Jestem bardzo ciekaw, co się dzieje u Ciebie. Posłałem Ci swoje wiersze (parę razy dla pewności) i parę drobnostek przez okazję. Nie wiem, czy coś dostałaś (np. papierosy?), bo ludzie nigdy nie są godni zaufania.

Napisz mi (na adres Monachium), co porabiasz i co piszesz, a raczej nad czym teraz pracujesz. Strasznie Ci zazdroszczę siedzenia wśród książek. Przekonałem się, że dla mnie ani samotność w czterech gołych ścianach, ani włóczęga po świecie nie są dobre. Choruję już prawie od tego.

Jakże Staś? Czytałem, że pisuje do *Odrodzenia* listy z Zakopanego, ciekaw ich jestem. Jak on się czuje z płucami? Tadzio Sołtan pojechał do Polski, dałem mu Twój adres, bo prosił o adresy przyjaciół. Chyba nie masz urazy, prawda?

Od moich Rodziców miałem tylko jeden jedyny list, bardzo kameralny. Jak oni sobie dają radę? Ja, jak przyjadę, to niestety — bez dolarów. Nie umiałem się dorobić ani na czarnym, ani na białym rynku. Tyle, że trochę angielski znam (na prywatny użytek i do tłumaczenia). W ogóle jedyne listy z Polski — to są od Ciebie. Miły Boże, jakże Ci jestem, Zosiu, wdzięczny!

Pozdrów ode mnie wszystkich.

Serdecznie Cię ściskam

Tadeusz Borowski

Aha, i będziesz mnie musiała dokształcać w polonistyce, dobrze?

22. Paryż, 25.IV.46

Kochany Tatusku!

Z dosyć ciężkim sercem piszę do Ciebie, bo wciąż jestem tutaj, poza Polską. Po prawie rocznym siedzeniu w Monachium wyrwałem się na parę dni na Zachód, chciałbym być w Brukseli...

Jeżeli to mnie zawiedzie... spakuję co mam (niestety, niewiele, bo nie umiałem zbierać dolarów) i przyjadę jako jeszcze jeden dla Was kłopot. Obawiam się tego bardzo, abym Wam nie ciężył. Tu — na tzw. Zachodzie — życie jest miękkie; jak na razie dawałem sobie radę i raczej nikomu nic nie zawdzięczam, o co bardzo dbam, gdyż takie długi są najbardziej uciążliwe.

...Naprawdę, mam już dosyć marnowania czasu i pracy pseudospołecznej, polegającej na pisaniu na maszynie, jeżdżeniu po drukarniach etc. Chciałbym się uczyć. Myślę, że w Polsce będzie to możliwe. Zresztą — żeby być szczerym — bardzo tęsknię i to mi nie daje żyć.

Dobrze by było, żebyś napisał do mnie na mój monachijski adres. Pisz, jeśli pamiętasz, po rosyjsku, ze względu na cenzurę (dopuszczalne są cztery języki „okupacyjne"). Przez te wszystkie PCK i Misje trwa miesiące, zanim się list otrzyma. Od Was miałem zresztą tylko jeden list (od Julka). Bardzo często dostaję listy od Zosi... Kochana dziewczyna, pamięta o mnie. Bardzo jej jestem wdzięczny. Od Staszka miałem jeden list. Piszę zresztą do niego osobno.

Chciałbym bardzo, Kochani Moi, żebyście mi napisali. I żebyście wybaczyli

mi moją trzyletnią włóczęgę po świecie. Ostatecznie dobre w tym złym jest to, że się świat poznaje. Dużo czytałem literatury amerykańskiej. Ten kraj jest u nas zupełnie nie znany i czeka na swego Kolumba. Trochę pisałem, trochę mi wydano, trochę poszło na marne. Jak zwykle, kiedy nie ma dla kogo ani po co pisać. Ale to nieważne. Napiszcie mi o sobie, nareszcie.

Serdecznie całuję Mamcię, Julka i Ciebie Tatuśku

Twój *Tadeusz*

23. [Karta pocztowa] Lyon, 28.IV.46

Zosieńko,
Pozdrowienia z Targów Lyońskich. Cóż to za obskurne miasto ten Lyon! I jakie tu tanie daktyle! Jadę nad Morze Śródziemne!

Tadeusz Borowski

24. [Karta pocztowa] Nicea, 30.IV.46

Droga Zosiu,
ile tu słońca! Pyszne, czarujące wakacje.

Serdeczne życzenia
Tadeusz Borowski

Składam serdeczne podziękowanie Matce Tadeusza Borowskiego, Pani Teofili Borowskiej, za łaskawie udzielone mi listy do rodziny i Koleżance Halszce Bodalskiej za uprzystępnienie mi listu pisanego do Niej.

Felicja Małek

OBJAŚNIENIA

[1] Zofia Świdwińska
[2] Wacław Bojarski
[3] Andrzej Trzebiński
[4] Piotr Słonimski
[5] Halszka Bodalska
[6] Halina Laskowska
[7] Tadeusz Sołtan

Roman Karst

SZTUKA, PARODIA I DIABEŁ

Doktor Faustus, powieść o muzyce, ale nie tylko o muzyce, albowiem jest ona tutaj „tylko pierwszym tłem i reprezentacją", niejako symbolem sztuki i kultury, co więcej, „samego ducha w naszej na wskroś krytycznej epoce", rozpoczyna się pod niedobrymi dla tego dzieła auspicjami. Serenus Zeitblom, który przyrzeka opowiedzieć nam historię kompozytora Adriana Leverkühna, zapewnia na wstępie, że się wcale do tego nie nadaje. Zaczyna swój pamiętnik kilkoma potwornie długimi i zawiłymi zdaniami, plącze się, gubi wątek, tłumacząc to wzruszeniem i „onieśmieleniem wobec własnej nieudolności". Przerażonemu trudnością zadania i zasmuconemu wspomnieniem pedagogowi najwyraźniej drży ręka.

Już pierwsze zdania Zeitbloma parodiują styl Tomasza Manna. Powieść szydzi z samej siebie, wątpi o swoich możliwościach, wreszcie stawia znak zapytania nad możliwością dalszego rozwoju sztuki. Kiedy Leverkühn przyjeżdża na studia muzyczne do Lipska, jego biograf snuje niespokojne myśli:

„Nasuwa się pytanie, czy przy dzisiejszym stanie naszej świadomości, naszego rozeznania i poczucia prawdy ta gra (mowa tu o grze sztuki) jest jeszcze dozwolona, psychicznie jeszcze możliwa, czy można ją jeszcze traktować poważnie, czy dzieło jako takie, ów twór samowystarczalny i harmonijnie w sobie zamknięty, stoi jeszcze w jakimkolwiek legalnym związku z całkowitą niepewnością, problematycznością i brakiem harmonii naszych stosunków społecznych, czy wielki pozór, nawet najpiękniejszy i właśnie najpiękniejszy, nie stał się dzisiaj k ł a m s t w e m".

Niedowierzanie objawia się przede wszystkim w wyborze tematu. W autobiograficznym komentarzu *Jak powstał Doktor Faustus* zaskakuje nas zdanie: „Muzyka była zawsze podejrzana najbardziej tym, którzy ją najgłębiej kochali". W prozie Manna obwieszcza ona z reguły zagładę. W jego pierwszej powieści sprowadza na manowce ostatniego potomka Buddenbrooków; w *Tristanie* zły los pani Klöterjahn spełnia się przy dźwiękach Wagnerowskiej muzyki; poczciwy Settembrini posądza muzykę o nieczyste zamiary i nazywa ją „czymś nieodpowiedzialnym"; Wendel Kretzschmar, nauczyciel Adriana, mówi o niej jako o sztuce najbardziej uduchowionej, która nie chce być ani słyszana, ani widziana, ani nawet odczuwana, a tylko doznawana w „czystej sferze ducha", poza granicą zmysłów. „Lecz związana — dodaje — ze światem zmysłów musi przecież z kolei dążyć do najskrajniejszej, ba, oszukańczej zmysłowości,

jest niby Kundry, która nie chcąc tego, co czyni, oplata szyję głupca miękkimi ramionami rozkoszy"; wreszcie Leverkühn wspomina o powinowactwie eksperymentów muzycznych z próbami średniowiecznymi alchemików i mistrzów czarnej magii. Wydaje się, jakoby muzyka była najbliższa granicy, przy której czatuje diabeł, tak że Zeitblom podaje w wątpliwość jej „bezwzględną rzetelność w sprawach rozumu i godności ludzkiej".

Ale jest jeszcze i drugi powód, który uzasadnia prymat muzyki w powieści. Tomasz Mann uważa ją za sztukę typową dla niemieckiego charakteru narodowego. „Muzyka — powiada Zeitblom — cieszy się przecież w Niemczech taką popularnością, co we Francji literatura." Mann kiedyś wyraził nawet zdziwienie, że Faust średniowiecznej legendy i tragedii Goethego nie był muzykiem: „Jeśli Faust ma być reprezentantem niemieckiej duszy, to musi być muzykalny; albowiem abstrakcyjny i mistyczny, t.zn. muzykalny, jest stosunek Niemców do świata — stosunek natchnionego przez demony profesora, niefortunny i przy tym określony przez świadomość, że się góruje głębią nad światem".

W *Doktorze Faustusie* związek pomiędzy muzyką a niemiecką umysłowością wywodzi się z dalekiej przeszłości, z czasów „muzykalnego teologa", który śpiewał sprośne pieśni i borykał się z diabłem. „Marcin Luter — powiada Mann — najczystsza inkarnacja niemieckiej istoty, był niezwykle muzykalny. Nie lubię go, wyznaję to otwarcie." Powodem tej niechęci jest uległość Lutra wobec władzy państwowej, niedojrzałość i polityczna bigoteria, rażąco sprzeczna ze śmiałą spekulacją myśli. W biografii Leverkühna często pokutuje cień teologa z Wittenbergi. Akcja powieści toczy się w miastach i prowincjach, w których działał i nauczał reformator. Adrian, jak on, studiuje teologię i prawuje się z diabłem, z którym prowadzi dialog w staroświeckim języku Lutra.

Kontrast pomiędzy spekulatywnymi elementami niemieckiej sztuki i filozofii a „polityczną niepełnoletnością" łączy się z muzycznym tematem utworu. *Doktor Faustus* jest powieścią o muzyce i polityce.

O muzyce — w tym sensie, że opowiada biografię kompozytora i jednocześnie wnika w istotę twórczości muzycznej. Sztuka jest tutaj przedmiotem sztuki. Zamierzenie sięga w niedostępne regiony, przyobleka w formę literacką to, co jest zaprzeczeniem literatury, usiłuje wyrazić słowem treści, które z natury rzeczy ucieleśniają się w dźwięku — przetłumaczyć na język powieści język partytury.

O polityce — opisując kierunek myślowy i polityczny, który zbrutalizował niemiecką kulturę. Powieść oddaje aurę, w której artysta sam siebie uśmierca „pychą intelektu" i ginie w rozpaczliwej samotności. Oba wątki, muzyczny i polityczny, uzupełniają się „jak melodie w kontrapunkcie".

•

W rozmowie o sztuce pisarz oddaje głos Zeitblomowi i Leverkühnowi, sam usuwając się na ubocze, pomimo (a może dlatego) że rozstrzygają się tutaj sprawy jego własnej twórczości. Kompozytor i jego biograf wypowiadają poglądy i refleksje, które ścierają się w myślach Manna, ale żaden z nich nie przemawia w jego imieniu. Obaj reprezentują skrajne ewentualności współczesnej sztuki i kultury. I właśnie dlatego, aby „duchowe wydarzenie i jego symboliczna godność" nie uległy „umniejszeniu i banalizacji", autor zachowuje

w tajemnicy rysy ich twarzy i postaci, podczas gdy powierzchowność, gest i wygląd innych osób jak najdokładniej odtwarza. Obaj mają bowiem „zbyt wiele do ukrycia, a mianowicie tajemnicę swej identyczności". Stosunek Manna do protagonistów jest wieloznaczny, zamaskowany parodią, ukształtowany „dwuznacznością życia" — niepokojem czasu. *Doktor Faustus* jest dziełem ciemnym i zagadkowym. Nie darmo za kulisami wydarzeń stoi tu diabeł, nie ów sceptyk z tragedii Goethego, nie rzecznik piekieł i antagonista Boga, lecz demon, który przestrzega przed grzechem i zwątpieniem.

Role muzyka i pamiętnikarza są nierówne. Pierwszy jest niezwykłą indywidualnością, która urzeka i jednocześnie przeraża drugiego. Kronikarz istnieje (i chce istnieć) w powieści tylko o tyle, o ile ma coś do powiedzenia o artyście. „Kochałem go — powiada Zeitblom o Adrianie — z przerażeniem i czułością, z litością i głębokim podziwem — i nie pytałem przy tym, czy on w najmniejszej choćby wierze uczucie to odwzajemnia." Ale i bez pytania kronikarz wie doskonale, że zapłatą za jego miłość może być jedynie obojętność. A jednak tą przyjaźnią nie rządzi przypadek, lecz prawo kontrastu, które łączy sprzeczne natury. Dlatego Leverkühn do ostatka dochowuje chłodnej wierności tylko wzgardzonemu przyjacielowi, chociaż innych ludzi ze swojego otoczenia obdarza nieraz żywszym uczuciem.

*

27 maja 1943 (w tym samym prawie czasie Mann przystąpił do pisania *Doktora Faustusa)* Serenus Zeitblom, były nauczyciel gimnazjalny, wykładowca łaciny i greki, zacny małżonek kobiety o antycznym imieniu (ono właśnie skłoniło go do poślubienia panny Heleny Oelhafen), domator i pater familias, rozpoczyna we Freising nad Izarą kronikę żywota skazanego na potępienie. Rozpoczyna ją od samocharakterystyki, wystawiając sobie świadectwo człowieka umiarkowanego, rozmiłowanego w harmonii i porządku, „dziecka muz" w akademickim znaczeniu, humanisty wiernego tradycji, który jednak ma oczy otwarte na nowości bieżącej chwili. Dowiadujemy się również, iż jest miłośnikiem — niebawem poznajemy, że i świetnym znawcą — muzyki i w wolnym czasie gra na altówce, chociaż sferę dźwięków uważa za groźną i pełną niebezpiecznych pokus. Zeitblom zapewnia nas także z głębokim przekonaniem o swojej wierze w ideę prawdy, sprawiedliwości i wolności, o pragnieniu pojednania w sztuce i myśli nowych form z dawnymi, o tym, że na człowieka został nałożony obowiązek wiecznego „dążenia do doskonałości".

Nasz kronikarz na wstępie objawia też odrazę do demonizmu i zadawania się „z mocami podziemia", choć nie odmawia im wpływu na życie ludzkie. Tę niechęć przenosi w dziedzinę polityki, toteż potępia romantyczny irracjonalizm niemieckiej inteligencji, która na początku stulecia upaja się mitem barbarzyńskiej pierwotności i żywi pogardę dla XIX-wiecznego humanizmu. Od pierwszych stron pamiętnika krytykuje faszyzm, najpierw ostrożnie, pisze zresztą wspomnienia w tajemnicy przed synami, którzy należą do Hitlerjugend, potem coraz śmielej (dodaje, że nawet zrezygnował z posady nauczyciela, gdyż nie chciał wychowywać dzieci w duchu narodowego socjalizmu), a w miarę klęsk armii niemieckiej mówi już z nienawiścią o zbrodniczym reżimie, życząc mu rychłej porażki.

Oto portret pamiętnikarza, na poły naiwnego, na poły wzruszającego humanisty, który ze swoją wiarą w cudowny wpływ nauki i w harmonijny ład sztuki z niepokojem patrzy na bieg wydarzeń naszego stulecia. Temu staroświeckiemu erudycie, który wyznaje „dobrotliwy światopogląd" i szuka pociechy w siedmiostrunnej viola d'amore, Tomasz Mann porucza kłopotliwe zadanie. On, którego przeraża wszystko, co demoniczne i ciemne, ma opisać historię opętanego przez demony artysty — żywot osobliwego Fausta XX wieku.

Ów Faust, który znajduje swoją Małgorzatę w domu publicznym, jest zaprzeczeniem Fausta Goethego. W tragedii mędrzec trafia do nieba, w powieści człowiek ginie, szatan zwycięża. Tam Faust nieufnie przyjmuje usługi Mefista, tutaj szuka diabła i wyrzeka się zbawienia. Gnany „opętaniem" i „zuchwałą wolą kuszenia Boga" muzyk, wbrew przestrogom zarażonej syfilisem dziewczyny, przyjmuje dobrowolnie jad, który mu zatruwa duszę i ciało. Co więcej, tam tęsknota człowieka do życia i ludzi z góry pozbawia Mefista zwycięstwa i kusiciel przegrywa zakład, nim się na scenie pojawi, tutaj diabeł triumfuje na długo przed zawarciem umowy. Faust Goethego nie potrzebuje wybawcy, albowiem jest grzesznikiem w stanie łaski, którą czerpie ze wspólnoty łączącej go ze światem; Leverkühn, skłócony z sobą i z życiem, nie wierzy w ocalenie, działa i tworzy w atmosferze zwątpienia, które mrozi wszelką nadzieję. Dla niego, według słów Lutra, „świat jest domostwem diabła; gdziekolwiek się przyjdzie, zastaje się gospodarza".

W miarę jak z horyzontu powieści znika Faust klasycznej poezji, zbliża się coraz bardziej potępieniec z średniowiecznej legendy, Faust ludowego podania. Droga Adriana prowadzi wstecz, do dalekiej przeszłości, do epoki magicznych zaklęć. Ale przymierze z diabłem zawiera tu nie tylko Leverkühn. Pojednanie talentu ze złem następuje nie tylko w sztuce, lecz także — choć na zupełnie inną modłę, w polityce, i to jest droga Niemiec do przeszłości, rozpoczynająca się ze zwycięstwem narodowego socjalizmu. Teraźniejszość cofa się nagle o stulecia i łączy z archaizmem. Tej metamorfozie podlegają nawet miasta, wielkie skupiska współczesnej techniki i cywilizacji. W ich budowlach, murach, gotyckich wieżycach odżywa niespodziewanie duch wygasającego średniowiecza i „można sobie wyobrazić — czytamy — że nagle wybuchnie tu jakiś taniec św. Wita, wyruszy krucjata dziecięca, rozpoczną się wizjonersko-komunistyczne kazania jakiegoś prostaczka, połączone z paleniem na stosie marności tego świata, pojawią się stygmaty i mistyczne pochody ludowe".

Jest to opis miasta, w którym Adrian spędza dzieciństwo, i ono, a nie klasyczny Weimar, góruje nad powieścią. Goethe pozostaje nadal największym Niemcem, ale nie najbardziej reprezentatywnym. Co prawda, Zeitblom dochowuje mu w myślach wierności, jednakże kiedy pisze pamiętnik, Niemcy zdążają do zagłady. Zacny filolog, pełen dobrych zamiarów, jest tylko bezradnym kronikarzem czasu, który obraca się przeciwko niemu, i biografem artysty, który odrzuca jego tradycyjny humanizm i zwraca się w stronę Fryderyka Nietzschego.

Nietzsche jest wszędzie obecny w powieści, chociaż nie wymienia ona ani razu jego imienia. Towarzyszy Adrianowi od wczesnych lat w Kaisersaschern, w którym poznajemy kontury Naumburga, miasta młodości Nietzschego, aż do ostatnich chwil, kiedy oblicze umierającego kompozytora przybiera rysy „ecce homo". Niektóre epizody z życia Leverkühna: studium teologii, przygoda w do-

mu rozpusty, choroba, obłęd, są zapożyczone z biografii autora *Narodzin tragedii*. Relacja Adriana o eskapadzie do lupanaru opiera się niemal dosłownie na wspomnieniach Deussena o Nietzschem, a kiedy Zeitblom opowiada, jak jego przyjaciel „z głębokiej nocy odszedł był w noc najgłębszą", to powtarza słowa Georgego, który pisał o Nietzschem, iż „odszedł z długiej nocy w noc jeszcze dłuższą".

George kończy pochwałę Nietzschego jego własnymi słowami z *Narodzin tragedii:* „Powinna była śpiewać, a nie mówić, ta dusza!". Tę nie spełnioną możliwość urzeczywistnia bohater *Doktora Faustusa*. Leverkühn jest muzykiem i dziedziczy po Nietzschem skłonność do „duchowej starożytności" i gotowość do paktowania z diabłem, jako że wedle filozofa niemieckiego „wszelkie dobro jest metamorfozą zła, każdy Bóg ma za ojca diabła". Ale pomimo ostentacyjnych podobieństw, nie tylko motywy Nietzscheańskie składają się na portret Adriana. W niektórych szczegółach przypomina on różnych muzyków, dawnych i współczesnych, tu i ówdzie Tomasz Mann wyposaża go w rysy autobiograficzne. Leverkühn staje się niejako postacią uniwersalną, „bohaterem naszego czasu", jak czytamy w komentarzu do powieści, człowiekiem, który dźwiga „brzemię wszystkich cierpień naszej epoki".

■

Na początku pamiętnika Zeitblom przedstawia nam przyjaciela jako genialnego muzyka, którego los straszliwie doświadczył. Zrazu próbuje uniknąć przeznaczenia i ucieka przed muzyką do teologii, nękany przeczuciem, że przymierze ze sztuką w wieku „zamętu, ścigania i wzajemnego dręczenia" nie wróży nic dobrego.

Talent Adriana odkrywa mistrz Wendel Kretzschmar, który pierwszy wyjaśnia chłopcu zasady komponowania. Zdaniem nauczyciela do roli wielkiego muzyka predestynuje jego ucznia świadomość, że „tylko w części przynależy do prywatnej osobowości, w drugiej zaś części jest naturą i wyrazem kolektywnego poczucia historycznego zużycia i wyczerpania środków artystycznych, znużenia nimi i wypatrywania nowych dróg". W tych słowach kryje się główny problem utworu. Powieść opisuje rozwój artysty, którego wyobraźnię podsyca strach przed „bezpłodnością" — świadomość, że konwencjonalne środki wyrazu grożą jego twórczości kłamstwem lub banałem, a „przełom" wiodący do nowej sztuki wymaga ofiar i wyrzeczeń dotychczas nie spotykanych i wyklętych. Leverkühn jest muzykiem, który żyje pod grozą zagłady sztuki i dla jej zbawienia gotów jest na męki piekielne.

Tak więc gra o najwyższą stawkę sztuki, o jej całkowite odnowienie, oczyszczenie jej od pozorów i fałszu, od beztroskiego przebierania w istniejących konwencjach, które kiedyś żyły własnym życiem, a teraz straciły rację istnienia, toczy się między dwiema możliwościami: zagładą a potępieniem. Spór między sztuką a „naiwnością życia" należy do przeszłości, Leverkühn nie ma już złudzeń Tonia Krögera, który w prostocie mieszczańskiego życia szuka schronienia przed udręką tworzenia. Konflikt nie rozgrywa się także w sferze klasycznego humanizmu, jak w *Czarodziejskiej górze*, gdzie wyłania się jeszcze szansa pojednania „ducha", sztuki, z rzeczywistością. Hans Castorp, przy całej gotowości do cierpień, pozostaje „panem przeciwieństw" (rozdział: *Śnieg*),

Adrian już tej możliwości nie ma. Leverkühn dojrzewa jako artysta w dwudziestych latach naszego wieku, a Zeitblom spisuje jego życiorys u schyłku Trzeciej Rzeszy, której okrucieństwa przerosły ludzkie wyobrażenia. I sztuka, i życie utraciły spokój, a że „sztuka na martwym utkwiła punkcie, że zbyt ociężała, że sama z siebie szydzi, że wszystko ponad miarę trudne się stało, a człek, biedne stworzenie boskie, drogi ni wyjścia żadnego w ucisku swym nie znajduje — toć niechybnie wina czasu".

Adrian odczuwa te trudności i zamiast ryzyka banału woli wziąć na siebie ryzyko porażki. W końcu przegrywa, ale nie jest to tania klęska, jak na przykład melodramatyczna śmierć skrzypka Schwerdtfegera. Odrzucając ostrzeżenie Esmeraldy, dziewczyny z domu publicznego, świadomie oddaje się we władzę choroby, aby przecierpieć zło i wypróbować na sobie jego działanie. Rozbudzone demony działają, zataczając wokoło kompozytora błędne kręgi: choroba podsyca geniusz, geniusz potęguje chorobę.

*

Muzyczny wątek powieści snuje się od ostatniego z niemieckich romantyków, Pfitznera, w stronę Schönberga, cofając się często do przeszłości: do klasyki i średniowiecznych początków europejskiej muzyki. Sztuka, ale nie tylko ona, wszystko w powieści, oscyluje pomiędzy skrajnościami. Dzieło, którego wydarzenia toczą się w prastarych miastach, gdzie mury oddychają średniowieczem, i którego język powleka się patyną dawnej niemczyzny, wkracza w obszar awangardowej problematyki. Wahadło krąży pomiędzy odległymi punktami: nowoczesnością i archaizmem, wyrafinowaniem współczesnej myśli i pierwotnym mitem, eksperymentem i tradycją.

Adrian, muzyk o naturze skłonnej do kontemplacji i teoretyzowania, stoi przed trudnym zadaniem: musi przemyśleć ogrom środków wyrazu nagromadzonych przez historię muzyki. Czy nadają się jeszcze do odtworzenia obrazu epoki w zgodzie z subiektywnymi doznaniami artysty? Czy sztuka w ogóle dysponuje taką możliwością w czasie, w którym człowiek „drogi ni wyjścia żadnego w ucisku swym nie znajduje"?

Nie jest to zresztą nowy dylemat. Osiągnięcie „harmonijnego subiektywizmu", czyli pogodzenie osobistej ekspresji z tendencją epoki, stało się trudne — wywodzi Kretzschmar — już w dobie baroku i schyłku klasyki. Nauczyciel Adriana powołuje się na przykład Monteverdiego i Bacha, a także na utwory z późnego okresu twórczości Beethovena, na jego kłopoty z fugą, na ostatni kwartet, opus 132. W naszym wieku trudności piętrzą się i komplikują, Leverkühn staje przed syzyfowym zadaniem. Próbę, której się podejmuje, doprowadza do najśmielszej i ostatecznej konsekwencji.

Ten eksperyment przypada na czasy powagnerowskie, zwracające się przeciwko muzyce romantycznej. Adrian z przekąsem mówi o „romantycznej paplaninie", o „natchnieniu", inspiracji nie kontrolowanej intelektem. Po trosze z żalem, po trosze z ironią stwierdza u siebie brak owej krzepkiej naiwności, która „między innymi właściwościami i nie na ostatku, przynależy do artyzmu". „Matematyczna" wyobraźnia Leverkühna odrzuca opisową muzykę kuszącą się o „dźwiękowe malowidło" i oddanie nastrojów natury — muzykę estetycznej gry, „której mieszczuch pragnie, aby jeszcze istniała" i dawała złudzenie fał-

szywej harmonii. W sztuce dokonuje się zespolenie twórczości, teorii i krytyki, imaginacja poddaje się kontroli precyzyjnie działającej normy estetycznej.

Patosowi i proroctwu, „dźwiękowemu oszołomieniu", przeciwstawia się muzyka „rachunkowej kalkulacji", pokutująca za swoją zmysłowość, sztuka, „która chce przestać być pozorem i grą, chce zostać poznaniem". Jest to muzyka rygorystycznego ładu, doprowadzona do najdalszych granic samodyscypliny, której chłodny przymus trzyma w ryzach wodze fantazji. „Norma — konkluduje Adrian — wszelka norma działa oziębiająco, a muzyka ma tyle własnego ciepła, oborowego, rzec chciałbym krowiego ciepła, że może się jej przydać różnorakie normatywne chłodzenie — zresztą sama się tego domagała."

Wyłania się idea przewodnia, teza o „ścisłej frazie" utworu muzycznego. Adrian wykłada ją w rozmowie w Zeitblomem, rozpoczynając wywodem o zniesieniu różnicy pomiędzy stylem polifonicznym fugi a homofoniczną istotą sonaty. Potem przechodzi do konstrukcji seryjnych formacji opartych na dwunastu półtonach i konieczności powiązania każdego tonu kompozycji z podstawową serią. Rzecz kończy się apoteozą wariacji, wezwaniem do radykalnego wyczerpania wszystkich jej możliwości („Wariacja, a zatem coś archaicznego, przeżytek, staje się środkiem spontanicznego odrodzenia formy"). Rozważania te, wypełniające kilka stronic powieści (ten fragment jest chyba jedną z najciekawszych prób zbeletryzowania zagadnień muzycznych), wprowadzają nas w sedno teorii Schönberga. Nazwisko wiedeńskiego kompozytora nie pojawia się w książce ani razu. System muzyki atonalnej rozwija tu najpierw Adrian, a powraca do niego diabeł w nocnej rozmowie we Włoszech. Ale chociaż w muzyce Adriana przewijają się elementy „schönbergowskie", on sam niewiele ma wspólnego z Arnoldem Schönbergiem. Symbolika postaci i losów Adriana ma o wiele szerszy zakres i wyraża ogólne cechy niemieckiej, a także europejskiej umysłowości.

W poszukiwaniu „ścisłej frazy", w aurze bezwzględnych rygorów estetyki, powstaje przejmująca chłodem i surowością muzyka, która przetapia kunszt instrumentacji i kontrapunktu w „artystyczną prostotę, bynajmniej nie prostacką, prostotę intelektualnie sprężystą". Ale ta muzyka prowadzi w niebezpiecznym kierunku, ku archaicznym formom, a więc tam, gdzie zanika granica między kulturą a barbarzyństwem. Z wykładów Kretzschmara szczególnie pociąga Adriana idea o przemijającym charakterze formacji kulturalnych i ich przechodzeniu w antytezę, w barbarzyństwo, skąd już blisko do tezy o konieczności sukcesywnego odmładzania kultury w duchu jej prapoczątku, czyli jej powrotu do prymitywu. Podobnie argumentuje także diabeł, który przepowiada Leverkühnowi: „Śmiałość weźmiesz z barbarzyństwa, a tegoż dwakroć, gdyż nastąpi ono po okresie humanizmu, po najwymyślniejszej kuracji in radice i mieszczańskim wysubtelnieniu".

Paradoksalne zetknięcie się we współczesnej cywilizacji i sztuce dwóch skrajności: przekwitłej kultury Zachodu i prymitywizmu, jest jednym z głównych motywów *Doktora Faustusa*. Autor uwypukla to zjawisko tym bardziej, że Niemcy — a Adrian Leverkühn jest w każdym calu Niemcem, czego pisarz nie omieszkał zaznaczyć nawet w podtytule powieści — raz po raz sięgali do „zdroju pierwotności", co przynosiło im z reguły katastrofalne następstwa. Niepokój Manna udziela się Zeitblomowi, który zdaje sobie sprawę, że talent przyjaciela nie rozwija się w próżni, lecz właśnie na tle procesu historycznego, który fa-

szyzujący student teologii Deutschlin (i tutaj podkreślenie niemieckości nie jest przypadkowe) nazywa wyzwalaniem się z więzów „przeżytej cywilizacji" i zbliżaniem się do „źródeł życia". Oczywiście, Adrian i jego muzyka nie mają nic wspólnego z faszyzmem, pamiętnikarz wtrąca nawet mimochodem, że jego utwory były w Trzeciej Rzeszy zakazane, i można przyjąć, że Leverkühn, gdyby nie był postacią fikcyjną, zostałby przez narodowy socjalizm prawdopodobnie potępiony jako jeden z przedstawicieli „zwyrodniałej sztuki". Ale powieść, przeciwstawiając tragiczną muzykę Adriana prostackiej krzepie faszyzmu, uwydatnia związki pomiędzy tą sztuką a ciemną sferą dwuznacznego archaizmu.

W tej sferze kompozytor przebywa od wczesnej młodości. Jego pierwsze spotkanie z muzyką następuje w Kaisersaschern, nie istniejącym na mapie Niemiec, ale podobnym do Naumburga i po trochu do Lubeki, w mieście, w którym czas nie zdołał zatrzeć „stygmatu" średniowiecza. Od owego Kaisersaschern nie ma dla Adriana ucieczki. Ono żyje w nim zawsze, kieruje jego kroki do Halle, gdzie również zmartwychwstają upiory przeszłości, toruje mu drogę do teologii, „na samą nazwę której czujemy się tak całkowicie przeniesieni w wiek szesnasty lub dwunasty", do grona profesorów o starogermańskich nazwiskach, w pobliże Kolonata Nonnemachera, Ehrenfrieda Kumpfa, który przemawia sprośną staroniemczyzną i manifestuje „solidny nacjonalizm o zabarwieniu luterańskim", kuternogi Schleppfussa, uczącego, że diabeł jest „nieuniknionym atrybutem świętej egzystencji Boga" i prawiącego o humanitaryzmie inkwizycji. Kaisersaschern przypomina się w staroświeckim dukcie pióra, w „mnisim piśmie" Leverkühna, ono każe mu szukać pokajania w wyrzeczeniu na podobieństwo średniowiecznych pokutników, którzy stukali do bram klasztoru o srogiej regule. Ono wreszcie przypomina się w ostatniej chwili, kiedy śmierć układa Adrianowi ręce „niczym na średniowiecznym grobowcu, skrzyżowane na piersi".

Kaisersaschern odzywa się także w muzyce. „Była to muzyka — czytamy — nigdy nie dokonanej ucieczki, aż po najtajniejsze swe, genialne i dziwaczne powikłania, w każdym ze swych grobowych tchnień i pogłosów była to muzyka charakterystyczna z Kaisersaschern". Są to słowa Zeitbloma przerażonego nawrotem do mitu i magii, nieoczekiwanym kojarzeniem najnowszych motywów sztuki z najstarszymi. Owe przeciwieństwa splatają zarówno w technice, jak i w tematyce kompozycji. Większość z nich zapożycza wątki z prowansalskiej i katalońskiej liryki XII i XIII wieku, z *Gesta Romanorum* obfitujących w upiorne historie o ojcobójstwach, cudzołóstwie, kazirodztwie i praktykach zaprzedanych magii kleryków, ze średniowiecznej kosmogonii, z zapowiadającej koniec istnienia *Apokalipsy,* wreszcie z podań o uwiedzeniu Fausta przez diabła. Czy jednak niepokój Zeitbloma dotyczy tylko Adriana? Przecież z tych samych źródeł czerpią powieści ostatniego okresu twórczości Tomasza Manna. *Józef i jego bracia, Wybraniec* i sam *Doktor Faustus* sięgają do prehistorii i mitów średniowiecza.

Przemieszanie odległych światów, stulecia matematycznego myślenia ze średniowieczem, ogarnia istotę muzycznej materii. Kiedy Zeitblom podaje w wątpliwość racjonalizm muzycznego systemu Leverkühna, ten odpiera zarzut przyjaciela słowami: „Rozum i magia spotykają się i jednoczą w tym, co nazywamy mądrością, wtajemniczeniem, w wierze w gwiazdy, w liczby...". Raz jeszcze powraca Adrian do tej myśli, kiedy wyraża radosne zdumienie, że właśnie Ptolemeusz, astronom i matematyk, stworzył jedną z najdoskonalszych gam, tak

zwaną gamę naturalną, co również poświadcza powinowactwo muzyki z astronomią. Dodajmy wreszcie, że filolog bynajmniej nie jest zaskoczony decyzją Adriana wstąpienia na wydział teologiczny, jako że wybór ten potwierdza nieczystą grę, w którą, zdaniem humanisty, wplątał się kompozytor. „Mówiłem już — ubolewa pamiętnikarz — że teologia z natury swej skłonna jest, a w określonych warunkach zawsze musi się skłaniać do przekształcenia w demonologię". Po latach diabeł przyzna rację podejrzeniom Zeitbloma. „Bo czyż zaprzeczysz — powie do Adriana — żeś tę najlepszą ze wszystkich sztuk i nauk studiował także jako specjalista i amator? Zainteresowania twoje dotyczyły — mnie".

„Ścisła fraza" po raz pierwszy ucieleśnia się w pełni w wielkim oratorium *Apocalypsis cum figuris*, które powstaje już pod wpływem dojrzewającej choroby. Utwór, pełen apokryficznych obrazów grozy, jest muzycznym odpowiednikiem piętnastu drzeworytów Dürera do *Apokalipsy* i odtwarza koszmar potępienia, który dławi zgubioną duszę. Dzieło, wzbudzające głęboki podziw i jeszcze głębszy lęk Zeitbloma, zbliża się do „ostatecznych granic muzycznej uczoności, techniki i uduchowienia" i jednocześnie cofa się w dalekie czasy, poza „harmoniczny już kunszt Bacha i Händla w odleglejszą przeszłość niefałszowanej wielogłosowości". Nowoczesne środki wyrazu jednoczą się ze starymi. Efekty głośnikowe („w oratorium!" — wykrzykuje przerażony kronikarz) wmontowane w partytury, akcenty jazzu użyte dla „celów infernalnych" wyciskają piętno aktualności na archaicznych motywach — co daje Zeitblomowi powód do mówienia o „eksplozji starożytności" i sąsiedztwie estetyzmu z barbarzyństwem. A już najbardziej przejmującym objawem owej erupcji prymitywu jest powrót do prastarego środka muzycznego, glissanda, ześlizgu tonów, rudymentu z premuzycznych czasów, który kompozytor wprowadza, aby odtworzyć zjawy Sądu Ostatecznego.

„Wycie jako temat — relacjonuje Zeitblom — cóż za okropność! I jakaż akustyczna panika powstaje z wielekroć przepisanych glissand na kotłach, efekt dźwiękowy czy rezonansowy, umożliwiony dzięki — tu zaś manipulacja odbywała się podczas werbla — przestawności kotłów pedałowych na różne stopnie skali. Efekt jest wręcz niesamowity. Lecz prawdziwie wstrząsające wrażenie sprawia zastosowanie glissanda przy głosie ludzkim, który wszak pierwszy był obiektem uporządkowania dźwięków i wyzwolenia z pierwotnego stadium wycia ciągnącego się poprzez całą skalę — a więc okrutny powrót do stanu pierwotnego, który w chórze *Apokalipsy* pośród przełamywania siódmej pieczęci, sczernienia słońca, zakrwawienia księżyca i rozbicia okrętów dokonuje się mocą ludzkiego krzyku".

Ale to jeszcze nie wszystko. Oratorium zaskakuje niezwykłą nowością: pomieszaniem brzmienia między wokalnymi a instrumentalnymi partiami. „Chór i orkiestra nie są sobie wyraźnie przeciwstawione jako świat ludzki i świat rzeczy: chór jest zinstrumentowany, orkiestra zwokalizowana" — granica pomiędzy człowiekiem a rzeczą zaciera się, co wywiera złowrogie wrażenie, podobnie jak odwrotne zastosowanie dysonansu. „Nad całym dziełem dominuje wpływ tego paradoksu (jeśli to jest paradoks), że dysonans jest w nim wyrazem wszystkiego, co poważne, szczytne, nabożne, duchowe, harmonia tonalna natomiast została zarezerwowana dla świata piekieł, w tym zestawieniu dla świata banału i pospolitości".

Grozę potęguje wreszcie piekielny chichot, ohydne „pandemonium śmiechu" zamykające część pierwszą oratorium, tak że w słuchaczu budzi się lęk „wobec tego szalejącego przez pięćdziesiąt taktów, rozpoczynającego się parsknięciem pojedynczego głosu, szybko narastającego, ogarniającego chór i orkiestrę wśród rytmicznych załamań i synkopowych przekształceń, aż do fortissime tutti niesamowicie nabrzmiewającego, sardonicznego Gaudium Gehennae, wobec tej przeraźliwej mieszaniny wrzasków, szczęknięć, wizgów, pobekiwań, rzężeń, wycia i rżenia, wybuchającej w szyderczo-triumfalnej salwie piekielnego chichotu".

Czy jednak rozpacz całkowicie zwycięża nadzieję? Czy dzieło sztuki jest niedostępne dla autentycznego uczucia? To pytanie często przewija się w myślach Adriana, zwłaszcza w jego rozważaniach nad możliwością „przełomu", który by wyprowadził sztukę z obszaru chłodu w sferę miłości. Kiedy Zeitblom skarży się na elitarną wzniosłość, w której twórczość artystyczna zamknęła się przed ludźmi, Adrian przyznaje słuszność przyjacielowi, dodając: „Tak, komu by się ten przełom udał — ze stanu duchowego chłodu w zuchwały świat nowych uczuć, tego trzeba by chyba nazwać zbawicielem sztuki". W dalszym ciągu kompozytor wywodzi, że sztuka, chcąc uniknąć zagłady, musi wyzwolić się z odosobnienia i odnaleźć drogę do ludzi, i wtedy „odpadnie z niej wiele melancholijnej ambicji i ponowna niewinność, a nawet niefrasobliwość stanie się jej udziałem. Przyszłość ujrzy ją i ona sama widzieć siebie będzie w roli służebnej wobec społeczności".

Próbę „przełomu" podejmuje Leverkühn w *Apokalipsie*. Są w niej liryczne fragmenty, partie śpiewane przy akompaniamencie orkiestry, przypominające błaganie o przywrócenie duszy — prośba, która wzrusza czystością intencji. Infernalny chichot w finale pierwszej części znajduje przeciwwagę w seraficznym chórze dziecięcym, który brzmi niby kosmiczna muzyka sfer, klarowna i przejrzysta, napełniająca serce smutną tęsknotą. Co dziwniejsze, oba fragmenty, i ów, który przejmuje grozą, i ten „o słodkości brzmienia", zespala antyteza podobieństw. W anielskim śpiewie każda nuta ściśle koresponduje z szatańskim śmiechem. Przez całkowite przeinstrumentowanie i rytmiczne przekształcenie ta sama substancja muzyczna przemienia się z koszmaru w niebiańską melodię.

Ale są to daremne wysiłki. Strategiem przełomu jest diabeł i on ma ostatnie słowo. Zwycięża chłód, i sztuka, która kiedyś dawała pocieszenie, przeradza się w przekleństwo. Nadszedł czas, tłumaczy zdesperowany muzyk, w którym „wielka sztuka nieosiągalna się stała bez pomocy diabła i ognia piekielnego pod kotłem". A diabeł wciąż podsyca ten ogień, przytacza argumenty o znużeniu sztuki i zawodności wyobraźni. Owszem — wyjaśnia Adrianowi w późniejszej rozmowie — kiedyś muzyka żyła harmonią, w której indywidualna ekspresja łączyła się ze stylem epoki, ale do tego stanu już nie ma powrotu. W prelekcjach Kretzschmara jest także mowa o przeciwieństwie między „subiektywnymi" a „obiektywnymi" przesłankami twórczości, które dawniej tworzyły zgodną całość. Jeszcze Beethoven potrafił konwencjonalizm „wtopić w osobistą dynamikę", ale u schyłku jego życia, w późnych sonatach, owa jedność uległa zmąceniu: „Między subiektywizmem a konwencją powstał nowy stosunek, którego istotę określała śmierć".

Zachodzi tedy pytanie, czy w tych warunkach należy poważnie traktować grę sztuki i czy harmonijny pozór piękna nie urąga rozpaczy człowieka w świe-

cie, w którym panuje brutalny zamęt. Diabeł, który uosabia wątpliwości Adriana, daje odpowiedź przeczącą i ogłasza koniec fałszywej gry. Artyście nie pozostaje nic innego, jak tylko praca nad doskonałością dzieła. Technika staje się ostatnim sensem twórczości: „Technika jako całość domaga się od niego (tj. artysty) w każdej chwili, aby jej całkowicie zadość uczynił i znalazł jedynie słuszną odpowiedź, którą ona w danej chwili dopuszcza. Dochodzi do tego, że kompozycje jego stają się już tylko takimi odpowiedziami, tylko rozwiązywaniem technicznych rebusów". Ale czy sztuka przeradzająca się w techniczne ćwiczenie nie traci wolności, nie przestaje być sztuką?

O wolności ma każda z figur powieści coś do powiedzenia. Eberhard Schleppfuss, otulony w czarną pelerynę docent, pojmuje ją w sensie teologicznym jako zagwarantowaną przez Boga „możliwość popełnienia grzechu". Z wolności, poucza, trzeba robić dobry użytek, „czyli ż a d n e g o z niej nie robić użytku". W rozmowach kolegów Adriana z wydziału teologicznego zagadnienie przyjmuje charakter polityczny. Zaczadzeni niemiecką metafizyką studenci rozprawiają o konieczności podporządkowania wolności „transcendentnym zasadom" państwa, które, ich zdaniem, bynajmniej nie polegają na racjonalizmie i nie mają utylitarnego celu. Korporanci z Halle drwią z wolnościowych frazesów, przeciwstawiając im mit posłuszeństwa i romantyzmu typu żołnierskiego.

Leverkühn nie jest politykiem, co więcej, polityka go nie interesuje, jego myśl nie przekracza granic estetyki, która zresztą wydaje się Zeitblomowi wielce wątpliwa i niebezpieczna. Program Adriana przewiduje zwycięstwo nowej wolności, dobrowolne poddanie się rygorowi — innymi słowy, wolność, która sama sobie nakłada więzy: „Wolność zawsze się skłania ku przemianom dialektycznym. Bardzo szybko uczy się rozpoznawać samą siebie w ograniczeniu, wypełnia się w podporządkowaniu się ustawie, normie, przymusowi, systemowi — wypełnia się w nich, co znaczy: nie przestaje być przez to wolnością". Kompozytor chce zatem nie wolności, lecz porządku, i to takiego, który nie udaje wolności, lecz wymaga od niej ofiar i wyrzeczeń. Stąd owo poszukiwanie „ścisłej frazy", systemu, który nie ma „ani jednej wolnej nuty" i opiera się na wewnętrznym, z własnej woli przyjętym przymusie.

Wolność bez wolności, matematyczny rygor sztuki, poddanie wyobraźni intelektowi — to wszystko wywołuje protest w humaniście wiernym klasycznej tradycji. Zeitblom, wstrząśnięty, urzeczony i jednocześnie przerażony koszmarnym tragizmem *Apokalipsy*, błądzi wzrokiem między odległymi punktami horyzontu, które nagle zbliżyły się do siebie: współczesnością a prymitywizmem dawnych wieków. Powieść porusza tu charakterystyczną problematykę nowej sztuki Zachodu. W *Doktorze Faustusie* pośrednikiem łączącym oba żywioły: „krwawe barbarzyństwo" i „bezkrwisty intelektualizm" (są to określenia Zeitbloma) — jest diabeł. On „dorzuca ogień pod kotłem" i rozpala ekstazę w chłodnym, krytycznie przewrażliwionym umyśle muzyka. Czego szatan szuka w tej powieści i jaka jest jego rola?

*

Diabeł jest tutaj wszędzie, dwoi się i troi, przeobraża w różne postacie, a tam, gdzie go nie ma na scenie, działają jego kreatury. Nie szukajmy w powieści konkretnego wcielenia szatana lub piekła, albowiem tam, gdzie głównym tema-

tem jest nawrót intelektu do barbarzyństwa, piekło szaleje w człowieku, dokoła niego, w myślach i w działaniu. „Piekło jest w gruncie rzeczy — powiada diabeł — jedynie dalszym ciągiem ekstrawaganckiego życia".

Korowód demonów przewija się przez wszystkie stronice *Doktora Faustusa*. Pojawiają się one już w rodzicielskim domu Adriana, gdzie stary Leverkühn „spekuluje elementa", zajmując się w wolnych chwilach przyrodniczymi doświadczeniami, które mają, zdaniem Zeitbloma, „zabarwienie mistyczne" i zdradzają „skłonność do czarodziejstwa". Kompozytor wydaje się od początku człowiekiem wybranym i opętanym przez złe moce, a jego upodobanie do muzyki ma niejako znamiona grzechu pierworodnego. „Pisane zaś mi było — wyzna Adrian w ostatnim słowie — żem od młodości ku niemu (tj. szatanowi) dążyć musiał, gdyż, jak wiecie, człowiek dla zbawienia albo i potępienia wiekuistego stworzony i zawczasu przeznaczony zostaje, ja zaś dla piekła zostałem zrodzony".

Z rozwojem akcji rozszerza się krąg złych duchów. W sekrety muzyki wprowadza naszego bohatera Wendel Kretzschmar, figura niewątpliwie „ekstrawagancka", której poglądy o sztuce w niejednym podobne są do zasad wyłożonych przez diabła w Palestrinie. Spośród profesorów teologii w Halle jeden ma diabła na ustach i w sercu, inny, który już z wyglądu przypomina biesa, jest mistrzem demonologii. Cały wydział jest zresztą bardziej przepełniony wonią siarki niż zapachem kadzideł.

W Lipsku — Adrian nazywa go występną Niniwą — studenta wita podejrzany cicerone, który prowadzi przybysza do „spelunki diabła" — podrzędnego domu publicznego. Tutaj już czeka pomocnica szatana, Esmeralda, która opęta zmysły muzyka i zarazi go syfilisem. Potem raz jeszcze przemknie się cień diabła usuwającego w tajemniczy sposób dwóch lekarzy, u których chory szuka pomocy: jeden z nich umiera, drugiego aresztuje policja. Wreszcie Monachium i salony inteligencji niemieckiej. Rozbite małżeństwa, intrygi, niewyżyte ambicje, adoracja okrucieństwa, krwawy snobizm — oto świat, który dojrzał do zagłady i tworzy demonologiczne summarium.

Sam diabeł zjawia się stosunkowo późno, w połowie powieści. Sceneria jego spotkania z muzykiem jest niezwykła. Następuje ono w miasteczku zagubionym w Górach Sabińskich, w rodzinnej miejscowości kapelmistrza i kompozytora XVI wieku, Palestriny, o zmroku, w olbrzymiej sali staroświeckiego domu, gdzie Adrian czyta właśnie *Albo — albo* Soerena Kierkegaarda. Szatan przychodzi w chwili, kiedy Leverkühn rozmyśla nad rozdziałem o *Don Juanie* Mozarta, wypełnionym medytacjami o uwodzicielskiej sile muzyki. Nieoczekiwany gość ukazuje się w przebraniu alfonsa, podobny do cicerone, który zaprowadził muzyka do lupanaru, i dopiero w toku rozmowy przybiera postać rezonującego intelektualisty w rogowych okularach.

Adriana trawi tej nocy gorączka i nie mamy wątpliwości, że przybysz nie jest, jak Mefisto Goethego, „realną" istotą, lecz zjawą, wytworem halucynacji czy też choroby, która po raz pierwszy daje o sobie znać na mgnienie oka i dopiero po latach obezwładni kompozytora szaleństwem. Rozmowa z diabłem jest projekcją duchowych przeżyć Adriana, wyrazem jego najskrytszych myśli: „Ciągle mówicie rzeczy — zwraca się muzyk do biesa — które we mnie są i ode mnie pochodzą, nie od Was". Powieść sekularyzuje Boga i diabła, gra między niebem a piekłem zostaje przetransponowana w sferę psychologii.

Dysputa z diabłem jest głównym elementem budowy *Doktora Faustusa*. Wszystko, co ją poprzedza, tworzy jej ekspozycję, późniejsze wydarzenia są jej następstwem. Fabuła powieści jest utkana z kilku wątków wywodzących się z głównego motywu: „diabelskiego". Dominujące znaczenie nocnego dialogu zaznacza autor i w ten sposób, że relację o rozmowie przekazuje nie pamiętnikarz, lecz sam Adrian. Zeitblom przytacza treść dyskusji według zapisu kompozytora, który znajduje po jego śmierci.

Szeroka skala wariacji głównego tematu — technikę wariacji stosuje również Adrian w swoich kompozycjach — charakteryzuje prozę Tomasza Manna od wczesnych opowiadań do *Wyznań hochsztaplera Feliksa Krulla*. Ciągłe nawracanie do zasadniczej sytuacji odpowiada epickiej naturze, której żywiołem jest nie tyle spontaniczna wyobraźnia, ile spekulatywny intelekt skłonny do poznawczych poszukiwań. „Pisarzem jest się — powiedział Mann na początku dwudziestych lat — nie przez to, że się wymyśla, lecz że się przywiązuje wagę do rzeczy".

W rozmowie trwającej do świtu pierwszą rolę gra diabeł, on atakuje, oskarża, bryluje erudycją, cytuje Goethego, Nietzschego a nawet Tomasza Manna, szermuje zręcznie argumentami, które wskazują na wytrawnego krytyka kultury i sztuki. Szatan rozważa kryzys współczesnej muzyki, mówi o zakłamaniu sztuki, o naruszeniu równowagi pomiędzy formą a treścią, powołuje się na „niepokonane trudności współczesnego komponowania", wspomina wreszcie o niebezpieczeństwie „wygaśnięcia produkcji". Jego wyrok nie dopuszcza okoliczności łagodzących. „Nie spychaj wszystkiego — zwraca się diabeł do Adriana — na warunki społeczne!" Sztuka znużyła się sama sobą, wszystkie jej środki służące do wyrażenia ludzkich uczuć spowszedniały i straciły swą wartość: „Prohibitywne trudności dzieła ukryte są w nim samym".

Pozostaje jeszcze ostatnia możliwość, parodia, ale i tę nadzieję szatan odbiera Adrianowi. Przytaczamy krótką wymianę zdań w tej materii:

Diabeł: „Pretensja, aby sprawy ogólne dały się harmonijnie zamknąć w szczególe, przeczy sama sobie. Koniec już z konwencjami, które z góry posiadały siłę prawa i uniemożliwiały swobodę gry".

Adrian: „Można by wiedzieć o tym, a jednak na nowo uznawać owe konwencje, niezależnie od wszelkiej krytyki, można by spotęgować tę grę, zabawiając się formami, z których, jak wiadomo, wszelkie życie uszło".

Diabeł: „Wiem, wiem. Parodia. Mogłaby nawet być wesoła, gdyby nie była tak zasmucająca w swym arystokratycznym nihilizmie. Czyżbyś się spodziewał wiele szczęścia i chwały z takich sztuczek?"

Szatan, mierząc w Leverkühna, trafia w Tomasza Manna, którego proza świadomie żongluje dawnymi formami. Szczególnie w powieściach ostatniego okresu parodia, tradycyjny środek epickiej ironii, wyzwala się od swej służebnej roli, rzec można absolutyzuje i przekształca ze środka artystycznego w program literacki. W *Wybrańcu* i *Feliksie Krullu* narracja igra sama sobą, snuje wątki i zarazem je osądza, tworząc aurę krytycznej swobody, którą Mann uważa za sens i bodajże za ostatnią możliwość epiki.

Również *Doktor Faustus* jest tragiczną parodią legendy spisanej we frankfurckiej księdze ludowej, co więcej, całej „apokaliptycznej kultury", rekapitulacją „wszelkich zapowiedzi końca" *(Jak powstał Doktor Faustus)*, która naśla-

duje bądź parafrazuje stare teksty, style i formy. „Fakt — czytamy w komentarzu do powieści — że istnieje w tej właśnie sferze prastara konwencja i tradycja... wydawał się pociągający oraz godny uwypuklenia, a dobrze sobie zdawałem sprawę dlaczego. Zgadzało się to bowiem z własną moją i jak zdołałem stwierdzić, bynajmniej nie osobistą tylko, rosnącą skłonnością do rozpatrywania wszelkich zjawisk życia jako produktu kultury i jako mitycznej kliszy oraz do przekładania cytatu ponad »samodzielne« pomysły".

Diabeł zatem, mówiąc o „sztuczkach" parodii, nie tylko robi aluzję do twórczości Manna, ale ją najwyraźniej wykpiwa. Powieść krytykuje sama siebie, parodia przechodzi w autoparodię. I o dziwo, Serenus Zeitblom, który za wszelką cenę chciałby ustrzec sztukę przed najściem demonów, w tym punkcie zgadza się z szatanem. Nasz filolog, widząc pociąg Adriana do parodii, podejrzewa, że jest ona dla kompozytora „ratowaniem się przed bezpłodnością, zagrażającą wielkiemu talentowi ze strony sceptycyzmu, duchowej wstydliwości i wyczulenia na śmiertelne niebezpieczeństwo zasięgu banału".

Toczy się zawiła gra. Diabeł przemawia w imię prawdy i przestrzega przed złudzeniem w sztuce, przed ucieczką od okropności czasu w sferę pozorów, wreszcie przed parodystycznym kuglarstwem, przed szalbierstwem estetyzmu. „Dopuszczalny pozostał teraz — poucza szatan — nie fikcyjny ani udawany, ani zdeformowany i wysublimowany wyraz cierpienia w chwili realnej jego obecności. Jego bezwład i nędza tak bowiem wzrosły, że nie wolno już tym igrać przy pomocy pozorów". Co więcej, rozmówca Adriana otacza się aureolą świętości i na podobieństwo diabła z *Braci Karamazow* ogłasza się jedynym bóstwem, w które jeszcze można wierzyć. „Komu zechcesz przyznać teologiczną egzystencję — zapytuje muzyka — jeśli nie mnie? I któż chciałby zachować egzystencję teologiczną beze mnie? Życie religijne jest niewątpliwie moją dziedziną, tak jak nie jest dziedziną mieszczańskiej kultury".

Powstaje paradoksalna sytuacja. Artysta szuka zbawienia w piekle. Szatan gra rolę odkupiciela i daje do zrozumienia, że geniusz może być tylko darem złych sił. Twórczy zapał potrafią wykrzesać jedynie demony, tylko one znają tajemnicę sztuki, która domaga się od artysty, by wziął na siebie ciężar przekleństwa, jeśli chce ją ocalić od potępienia banału i sztuczności. I nie Zeitblom, który wielbi klasyczny ład i dba o spokój duszy, lecz jego przyjaciel gotowy na ryzyko samozagłady otrzymuje niebezpieczny dar geniuszu. Fikcyjny narrator nigdzie nie jest bardziej na miejscu, jak w tej powieści, albowiem zamyka błędne koło współczesnej sztuki. Pamiętnikarz wspomina historię muzyka i w czasie jej spisywania utyskuje na brak talentu literackiego. Przedmiot, epoka przerastają — zgodnie z zamierzeniem Manna — siły i możliwości poczciwego człowieka. Po Zeitblomie pozostaje kronika, która jest bezradną skargą, po kompozytorze niezapomniane, tragiczne dzieła, które „są igraniem sztuki na skraju możliwości".

Diabeł, kaptując Adriana, nie musi się wysilać — ofiara jest już w matni, i to z własnej woli. Pakt z szatanem przypieczętowała od dawna choroba, której muzyk poddał się bez oporu, z wewnętrznej dyspozycji. Choroba jest ceną, którą artysta musi zapłacić, jeśli pragnie osiągnąć pełnię doskonałości, i w tym zespoleniu niedomagania z produktywnością, upadku z wyniesieniem, przejawia się tragiczna treść *Doktora Faustusa.* Sztuka staje się kwiatem zła — oto nić przewodnia rozumowania diabła w czasie nocnej rozmowy. „Nigdy czegoś głup-

szego nie słyszałem — przekonywa on Adriana — jak że z choroby jedynie choroba powstać może. Życie nie jest tak wybredne i gówno zna się na moralności. Chwyta ów śmiały wytwór choroby, pożera go, trawi, a gdy tylko nim się zajmie, staje się ono zdrowiem. Wobec faktu działania życia, przyjacielu, giną wszelkie różnice pomiędzy chorobą a zdrowiem".

Motyw jedności choroby i sztuki powtarza się w prozie Manna, ale nigdy z taką intensywnością, jak w tej powieści. W spokojnym, patrycjuszowskim domu Buddenbrooków cierpienie sprzyja duchowi, upadek toruje drogę sztuce. W *Czarodziejskiej górze* Hans Castorp ma do wyboru dwie możliwości, Jedną sugeruje Settembrini, który potępia pokusę choroby i śmierci, drugą Nafta zalecający chorobę jako najwyższą zasadę godności ludzkiej i postępu. Ale młody człowiek odrzuca obie ewentualności: na przekór liberałowi „zadaje się" z chorobą, na przekór jezuicie wymawia jej posłuszeństwo. Nie jest to droga „zwyczajna", lecz „niedobra" (Castorp nazywa ją także genialną) i polega ona na dochowaniu wierności śmierci a zarazem na odebraniu jej „decydującego wpływu na nasze myślenie i królowanie". „Człowiek w imię dobroci i miłości — brzmi konkluzja — nie powinien dać śmierci panować nad swymi myślami".

Prawda Castorpa tchnie sielankowym optymizmem w porównaniu z tezą *Doktora Faustusa*. Dla Adriana choroba, zło, nie jest próbą, elementem, który pobudza i hartuje wolę życia, lecz koniecznym warunkiem istnienia artysty, głównym czynnikiem rozwoju jego talentu. „Geniusz to forma siły witalnej, głęboko doświadczonej w chorobie, z niej siły czerpiącej i dzięki niej twórczej", powiada Zeitblom, i można przyjąć, że mówi to nie tylko w swoim imieniu, lecz także w imieniu Tomasza Manna.

O ile jednak formuła ta brzmi w ustach diabła cynicznie, to Zeitblom wypowiada ją ze smutkiem i niepokojem. To, w czym szatan widzi największy triumf sztuki, biograf Adriana uznaje za jej male necessarium. Zeitblom wyraża nadzieję, że rozwój i postęp sztuki przezwyciężą wpływ choroby, diabeł chciałby utrwalić działanie zagłady. Jednakże sprawa nie jest tak prosta, gdyż Adrian otrzymuje od przyjaciela życzliwe rady, od diabła zaś chorobę, obłęd, ale i „afrodisiacum mózgu" — znamię genialności. Gdyby Leverkühn poszedł za radą kronikarza, uniknąłby prawdopodobnie szaleństwa — i zostałby przeciętnym muzykiem, jednym z tysiąca mniej lub więcej znanych kompozytorów. Sztuka Zachodu — wynika z powieści — nie potrafi się już rozwijać w sferze humanistycznych idei, a opuszczając ją, wznosi się na wyżyny intelektualnej i technicznej doskonałości, w lodowate pustkowie rozpaczy. Jest to obszar owej pychy, o której Tomasz Mann wspomina w odczycie o Niemczech i Niemcach: „Gdzie pycha intelektu kojarzy się z duchową starożytnością i niewolą, tam jest diabeł".

*

Szatan obiecuje Adrianowi wiele i — jak wiemy z późniejszych wydarzeń — dotrzymuje obietnicy. Przyrzeka więc muzykowi pomoc w przezwyciężeniu zabójczej kontroli rozumu, zapowiada wybuch „uczucia swobody i wyzwolenia z wszelkich więzów, wolności, pewności, lekkości, poczucia władzy i triumfu". Ale też stawia warunek: „Nie wolno ci kochać". Diabeł przemienia się w ascetę, zaleca wyrzeczenie i samotność. Warunek ten jest zresztą zbyteczny, albo-

wiem Adrian już mu uczynił zadość, i nie ulega wątpliwości, że nadal go będzie przestrzegał. Rozmowa z diabłem maskująca wewnętrzny monolog uzmysławia Leverkühnowi jego sytuację, jego winę, która polega na zadawaniu się z chorobą i ucieczce od wspólnoty ludzkiej. Niesamowity chłód wiejący od diabła jest chłodem Adrianowej natury. Samotność, którą kompozytor odczuwa jako grzech, jest niezbędnym czynnikiem jego siły twórczej. Być artystą oznacza u Tomasza Manna: być skazanym na izolację, na wygnanie.

Dwie próby złamania tego prawa, które Leverkühn podejmuje w następnych latach, kończą się niepowodzeniem. Adrian zakochuje się w Marii Godeau i ma zamiar ją poślubić, ale zmierza do tego celu w tak osobliwy sposób, jak gdyby coś w nim skrycie sprzeciwiało się tej miłości. Jeszcze gorszym ciosem jest śmierć siostrzeńca, małego Nepomuka. Chłopczyk, którego siostra na krótko pozostawia pod opieką Adriana, umiera na zapalenie opon mózgowych i wypadek ten wzbudza w muzyku przeświadczenie, że jego „zatruty" wpływ zgubił dziecko. Zakaz kochania wytwarza wokoło niego pustkę. Pfeiffering pod Monachium przemienia się w refugium, w którym Adrian oddaje się twórczości, zamyka w sobie, prowadząc życie „w atmosferze nieopisanej obcości i samotności". Jako człowiek nie znajduje on drogi do ludzi, jako artysta próbuje ją znaleźć w swej ostatniej kompozycji, której tytuł brzmi: *Lament Doctoris Fausti.*

Kantata symfoniczna o Fauście jest również dziełem „ścisłej frazy" skomponowanym w myśl zasad muzyki dwunastotonowej. Jej surowa struktura formalna nie dopuszcza nic atematycznego, a uporządkowanie materiału jest tak „totalne", że „nie istnieje już ani jedna wolna nuta". I tutaj zamiłowanie do archaizmu objawia się w świadomym dysponowaniu wszelkimi rodzajami ekspresji znanymi historii muzyki, które „niby w alchemicznym jakimś procesie destylacji, zostały oczyszczone i skrystalizowane jako zasadnicze sposoby wyrażania uczuć".

Ale ta muzyka już nie zna parodii, przeciwnie, Zeitblom nazywa ją monstrualnym żalem, „lamentem syna piekieł, najstraszliwszą z intonowanych na tej ziemi przed Bogiem skarg". Dzięki rygorystycznemu porządkowi tonów i precyzji układu kantata staje się wyrazem najczystszego uczucia: rozpaczy, niejako zapłatą, jak mówi jej twórca, za zakaz szczęścia i miłości.

Na podobieństwo Beethovena Adrian kształtuje nową formę poprzez wariacje. Każda z nich odpowiada jednemu z rozdziałów średniowiecznej księgi o Fauście i nawraca do głównego tematu: historii potępieńca, który przed nadejściem diabła opowiada zgromadzonym przyjaciołom dzieje swojego żywota. W owej *Oratio Faustis ad studiosos* kontrahent szatana prosi, by pochowano jego ciało w ziemi, albowiem umiera z nadzieją w sercu na zbawienie. Jednakże kantata przeczy całkowicie duchowi muzyki Beethovena i „odwołuje" jego *Dziewiątą symfonię.* Wariacjom nadziei w finale *Dziewiątej* przeciwstawiają się wariacje skargi, hymnowi do radości — pieśń żałoby. W zakończeniu kantaty Faust odrzuca myśl ocalenia — co za paradoks — jako pokusę! Wyrzeka się ratunku nie dlatego, że jest już za późno albo że nie chce zerwać umowy z diabłem, lecz dlatego, że nie wierzy w zwycięstwo dobra i „z całej duszy gardzi pozytywnym charakterem świata, dla którego chciano by go uratować, i kłamstwem o jego boskiej błogości".

W zwątpieniu Adriana kryje się jednak nie zuchwałe wyzwanie, lecz bez-

brzeżna rozpacz. W orkiestralnym finale kantaty rozlega się jak gdyby zbolały głos Boga: „Ja tego nie chciałem!" Siła tego uczucia jest tak wielka i czysta, że Zeitblom zadaje sobie pytanie, czy w tym dziele nie dopuszczającym żadnej pociechy paradoks artystyczny, który sprawia, „że z tak totalitarnej konstrukcji rodzi się ekspresja", odpowiada „może paradoksowi religijnemu, według którego z najgłębszego potępienia wykiełkować może, choćby tylko jako najcichsze pytanie — nadzieja? Byłaby to nadzieja poza beznadziejnością, transcendencją rozpaczy — nie zdrada jej, lecz cud, który wiarę przenosi".

▪

Nadchodzi godzina, w której diabeł zgłasza się po ofiarę. W roku 1930 Leverkühn zaprasza do samotni w Pfeiffering gości. Znajomi spodziewają się ciekawego wieczoru muzycznego, ale kompozytor, już pod władzą zbliżającego się szaleństwa, wygłasza do nich przemówienie: jest to jego własna *Oratio doctoris Fausti ad studiosos*. Grono banalnych snobów jest świadkiem wstrząsającej sceny. Adrian przyznaje się do winy, opowiada o konszachtach z diabłem, namiętności do Esmeraldy, szatańskich inspiracjach, a mowę zamyka słowami nadziei na ocalenie. Potem zasiada do fortepianu i po odegraniu pierwszych taktów *Lamentu* osuwa się bezwładnie na ziemię. Ostatnie dziesięć lat, omroczonych obłędem, spędza pod opieką matki. „Trudno sobie wyobrazić — wspomina Zeitblom — coś bardziej wstrząsającego i żałosnego jak ów widok, gdy śmiały, dumny, od początku dni swoich niezależny duch, zakreśliwszy na niezmierzonej wyżynie wielki łuk nad światem, złamany powraca oto w macierzyńskie objęcia". 25 sierpnia 1940 roku umiera autor *Lamentu*.

Czy jest skazany za swoje grzechy, czy też może liczyć na ocalenie? W ostatnim jego słowie słychać głos skruchy, przyznanie, że artysta powinien zabiegać o to, „co potrzeba na ziemi, aby lepiej się na niej dziać poczęło". W kantacie o Fauście muzyk odrzuca pokusę zbawienia, ale w pożegnalnym przemówieniu wypowiada pokorną prośbę: „Łaska sprawić może zdoła jeszcze, że dobrym się okaże to, co w złym stworzone i poczęte zostało, ale tego nie wiem". Do tej prośby przyłącza się Zeitblom, modląc się rozpaczliwie o zmiłowanie dla przyjaciela i ojczyzny i wyzwolenie ich z „ucisku demonów". Wszyscy trzej: muzyk, pamiętnikarz i powieściopisarz jednoczą się w nieśmiałym błaganiu o nadzieję, które przynosi ulgę zwątpieniu.

Roman Karst

Zygmunt Wachowicz

MUZYKA W TWÓRCZOŚCI TOMASZA MANNA

Zdawałoby się, że dociekania muzykologiczne w najszerszym tego słowa znaczeniu winny być skierowane tylko na samą muzykę. Okazuje się jednak, że przedmiotem tych dociekań może być literatura. Bowiem raz po raz odzywa się „muzyka" na kartach prozy Tomasza Manna. Muzyka zawierała dla tego znakomitego pisarza-humanisty tak potężny urok (równał się on niemalże erotycznej pasji), że narodziły się wielorakie powiązania między techniką pisarską, światopoglądem i psychologicznym rozwojem niejednej postaci Manna — a muzyką. W swoim może najbardziej doskonałym i reprezentatywnym dziele, w *Doktorze Faustusie*, pisarz złożył wreszcie tej sztuce dźwięków w uniwersalnym zakresie specyficzny hołd, z jednej strony pełen uwielbienia i miłości, z drugiej — humanistycznego pesymizmu i potępienia. Stała się ona istotnym składnikiem procesu adaptacji europejskiego humanizmu we współczesnym, zrelatywizowanym i dezintegralizowanym świecie, urastając do znaczenia wielkiej metafory, wyrażającej Mannowską antynomię ducha i życia, intelektu i woli. Mann każe widzieć w muzyce te same przeciwieństwa, jakie nurtują rzeczywistość ludzką, pojmując muzykę jako zjawisko w istocie swojej abstrakcyjne i mistyczne, o porządku, rygorze i prawidłowościach identycznych z rygorami i prawidłowościami matematycznymi. Te walory duchowe mogą się jednak urzeczywistniać, mogą być odbierane i słyszalne tylko w irracjonalnej, oszałamiającej swą zmysłowością szacie dźwiękowej.

Tak oto postawiony został znak równości między muzyką i rzeczywistością ludzką, i odtąd koleje muzyki, tendencje ewolucji materiału muzycznego są odbiciem tragicznych powikłań cywilizacji europejskiej, i na odwrót. Konsekwencją takiego paralelizmu tendencji muzyki i rzeczywistości społecznej jest przypisywanie muzyce charakteru poznawczego. W takim pojmowaniu istoty muzyki zbiegają się myśli Manna z pewną odmianą współczesnej estetyki, reprezentowanej głównie przez odnowiciela dialektyki Heglowskiej, Teodora Adorno, autora książki *Philosophie der neuen Musik*, którego zresztą Mann wybrał sobie na doradcę muzykologicznego przy pisaniu *Doktora Faustusa*. Walor poznawczy w rozumieniu tejże estetyki odnosi się do samych podstaw materiału muzycznego, jego prawidłowości i tendencji rozwojowych; a więc nie należy go mylić z płytkim i naiwnym realizmem emocjonalnym czy programowym, charakterystycznym dla ideologii estetycznej epoki romantyzmu,

który dziś jeszcze bywa — jak dobrze wiemy — powoływany (nieraz zupełnie bezskutecznymi środkami) do życia. Mimo wyraźnego oparcia się w detalach na Adornowskiej filozofii muzyki, zwłaszcza w zakresie krytyki twórczości kompozytorskiej pierwszej połowy XX wieku, nadaje Mann muzyce, a ściśle biorąc poruszanej przez niego problematyce dźwiękowej, organicznie wbudowanej w dialektyczną i ideową konstrukcję swego dzieła, znaczenie i zabarwienie indywidualne — swoiście Mannowskie.

Pierwsze, zarodkowe ślady tego zabarwienia przejawiają się już w zaraniu jego twórczości pisarskiej, kiedy Mann-naturalista precyzyjnie rejestruje złowrogie skutki zbyt wielkiej wrażliwości jego postaci (Mały pan Friedemann, Hanno Buddenbrook) na muzykę. Była to muzyka Wagnera, której oddziaływaniu Mann poddał swoich bohaterów, u Wagnera właśnie Mann pobierał swoje lekcje muzyki, zaś fascynacja sztuki Wagnerowskiej była tak zaborcza, że w dużej mierze kształtowała jego profil artystyczny. Obok istotnych osiągnięć czysto muzycznych w rozwinięciu systemu dur-moll, które pokrywało się właściwie z nieuchronnym rozluźnieniem tego systemu, Wagner utrwalił swoje imię tym, że wykształcił i udoskonalił technikę motywów przewodnich i może najbardziej doskonale uczynił zadość synkretycznym dążeniom swojej epoki w ramach dramatu muzycznego. Wdając się w zagadnienia związane z przekroczeniem immanentnej sfery kształtowania danej sztuki, stwierdza się na przestrzeni XIX wieku taką hierarchię w oddziaływaniu pojedynczych gałęzi sztuki między sobą: Jeśli praktyka powieściopisarska czuła potrzebę opuszczenia swego autonomicznego terenu kształtowania, zwracała się o pomoc do kompozycji malarskiej, która stanowiła przede wszystkim dla opisu utrwalony tradycjami sięgającymi do XVII-wiecznych poematów opisowych wzór konstrukcyjny. Natomiast muzyka nie przedstawiała dla literatury takiej wartości i co najwyżej mogła być przedmiotem subiektywnych opisów poetycznych. Dał temu początek E. T. A. Hoffmann w swoich romantyczno-fantastycznych interpretacjach symfonii Beethovena, co zresztą miało swój wydźwięk pozytywny, jako że poetyczno-romantyczne interpretowanie było w stosunku do przesadnie suchego, mechanistycznego języka analitycznego owych czasów uzupełnieniem poniekąd pożądanym, choć również przesadnie krańcowym w swoim naukowo najzupełniej nieodpowiedzialnym subiektywizmie. Oba te nurty interpretacyjne złączyły się wreszcie w wielotomowych przewodnikach koncertowych Kretzschmara, które z kolei stanowiły jeden z punktów wyjścia estetyki Mersmanna i w ogóle pewnego wzoru analitycznego, jakim i Mann posługiwał się w *Doktorze Faustusie* przy opisie kompozycji swojego bohatera, Adriana Leverkühna.

Podczas gdy praktyka powieściopisarska przesiąknięta była widzeniem malarskim, dla muzyki istotnym rysem była literackość. W poemacie symfonicznym znalazła ta tendencja, która przez podanie tekstu literackiego pragnęła wyposażyć muzykę w konkretną, „sensowną" treść, najbardziej jawny i programowy wyraz. Z wypowiedzi Ryszarda Straussa wiadomo zresztą, że wyjściowym impulsem twórczym był dla niego zawsze pomysł literacki, poetyczny, a muzyka dopiero dalszym, choć własnymi kategoriami kształtowania regulowanym następstwem. Ale nawet w wypadku muzyki absolutnej wgląd w dzienniki, listy i wypowiedzi kompozytorów ukazuje, że często pojmowali oni muzykę jako symbole dźwiękowe zjawisk pozamuzycznych. Schumann w liście

do Klary Wieck, późniejszej swej żony, żalił się, że jego kompozycje są dlatego trudne do zrozumienia, że wyraża w nich wszystko to, co go interesuje i porusza, a poruszają go „polityka, literatura i ludzie". Tak więc sami kompozytorzy doby romantycznej kładli podwaliny pod powstanie poglądu o tyle fałszywego, że będąc faktycznie wyrazem określonej sytuacji historycznej został uogólniony w sensie ponadhistorycznym, według którego treść w muzyce nie jest przypisywana jej własnemu materiałowi, lecz uznana za coś, co leży poza jej granicami, jak subiektywne przeżycia, uczucia czy program literacki. Dzieło Wagnera, który marzył o syntezie sztuki w ramach dramatu muzycznego jako o ostatecznym rozwiązaniu problemu sztuki, a nawet kultury europejskiej, jest jednym z istotnych punktów zwrotnych w relacjach między muzyką a literaturą. Ideałem Wagnera było dążenie do równowagi między dźwiękiem a słowem. Muzyka, negatyw warstwy dramatycznej (czy też na odwrót), ma jako „sztuka duszy" odzwierciedlać sam proces psychologicznego powstawania konfliktów postaci akcji dramatycznej. Stosowana do tych celów technika motywów przewodnich posiadała jednak daleko idące konsekwencje, które wybiegając poza zamierzenia samego Wagnera uwidoczniły się w włączeniu symfonicznej zasady kształtowania do warsztatu literackiego szeregu pisarzy.

Mann, podobnie jak Proust, z powodzeniem wykorzystał tę technikę dla stworzenia nowej, muzyczno-organicznej, spoistości formalnej dzieła literackiego, czego może najbardziej klasycznym przykładem jest nowela *Tonio Kröger*. Zarysował się w tym fakcie uchwytny, choć w żadnym wypadku nie ogólny i generalny, zwrot literatury ku muzyce, która wypierając malarską opisowość zaczęła wkraczać pod różnymi aspektami na jej teren. W obrębie krytyki i teorii poezji można by wskazać np. (Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik)* na wiele pojęć zdradzających swą muzyczną proweniencję, które znakomicie zdają egzamin jako kategorie poznawcze przy opisie zapoczątkowanej przez Rimbauda i Mallarmé wieloznacznej i irrealnej, pozbawionej „sensownej myśli" poezji współczesnej.

Ale pomijając znaczenie formalne muzyka sama w sobie staje się tematem i „bohaterem" w szeregu powieści naszego wieku, jako wyraz pewnej postawy światopoglądowej, odczuwania i stylu życia. W powieści Franciszka Werfla *Verdi* wielka postać włoskiego kompozytora, urzekająca swą uszlachetnioną skromnością i wyrozumiałością, urasta do roli antypody despotycznego Wagnera. Verdi — w powieści Werfla pełen liberalnych zasad — pragnie germańsko-północnej aurze i muzycznej spekulacji Wagnera przeciwstawić jako równoważnik ideał śródziemnomorskiej, romańskiej zmysłowości, śpiewności i ludowości, realizujący się w jego operach. Pojawia się tu poza tym niezmiernie ciekawa postać fikcyjnego kompozytora „Fischböcka", twórcy systemu wykazującego wiele analogii z techniką dodekafoniczną, który dzięki symbolicznemu pojmowaniu roli muzyki, stanowiącej model rzeczywistości i wyraz życia, przypomina i antycypuje niejako, w jak najszerszym oczywiście zarysie, *Doktora Faustusa*. Daleko jednak powieści Werfla, rozpływającej się w obłokach romantyczno-metafizycznych obrazów, do zawartego w *Doktorze Faustusie* ładunku ideowego, jego na wskroś oryginalnej koncepcji i uniwersalnej perspektywy, ogarniającej istotne zagadnienia kultury mieszczańskiej, podbudowanej tak charakterystyczną dla Manna pedantyczną i wyrafinowaną dialektyką. Pacyfistyczna funkcja muzyki przejawia się w dziele Romain Rollanda *Jan*

Krzysztof, o którym można by rzec, parafrazując tytuł jednego z pism filozoficznych Nietzschego, że jego intencją są „narodziny porozumienia i zjednoczenia z ducha muzyki". Beethovenowski temat ekspansywnej siły, wielkich możliwości i pewnej barbarzyńskiej pierwotności, uosobiony w postaci niemieckiego kompozytora Jana Krzysztofa, i kwintesencja francuskości reprezentowana przez Oliviera — winny się nawzajem uzupełniać, zapoczątkowując prawdziwą, europejską wspólnotę duchową. Musiał to być nie lada wstrząs dla Rollanda, kiedy już w dwa lata po ukazaniu się powieści, historia wybuchem pierwszej wojny światowej zadała kłam tym „idealnym postulatom".

Wzmianki o powyższych pozycjach, niepełne zresztą, żeby wspomnieć choć jeszcze *Glasperlenspiel* Hermanna Hessego, unaoczniają, że wielorakie zainteresowania literatury muzyką były w pierwszej połowie XX w. właściwością o nieco szerszym zasięgu, niż mogłoby się wydawać, i szczególnego znaczenia muzyki w twórczości Manna nie należy poczytywać za zjawisko odosobnione. Niemniej Mann najwszechstronniej i najgłębiej wypowiedział się na temat muzyki i korzystał z niej jako pisarz. Po pierwsze tektoniczne elementy muzyki, a w szczególności Wagnerowski motyw przewodni, wniknęły do warstwy formalnej jego twórczości pisarskiej. Mann sam ujął tę sprawę takimi słowami: „Powieść była dla mnie zawsze symfonią, dziełem kontrapunktyki, tkaniną tematów, w której idee odgrywały rolę muzycznych motywów". We wspomnianym już *Toniu Krögerze* forma allegra sonatowego z ekspozycją, przetworzeniem i repryzą staje się w sposób najbardziej przejrzysty podstawą formalną noweli. Jedną z istotnych różnic między muzyką a powieścią czy nowelą jest wprawdzie właściwa muzyce zdolność do równoczesnego prowadzenia kilku linii, której powieść nie posiada, i stąd mówienie o kontrapunktyce w sensie rozwijania kilku kontrastujących ze sobą tematów będzie w odniesieniu do powieści zawsze przybliżone, przenośne. Ale rozwój w czasie jest cechą wspólną i muzyce, i powieści. Na tej właśnie podstawie było możliwe przetransponowanie pewnych specyficznych właściwości tektonicznych muzyki na płaszczyznę noweli czy powieści, w których Mann rozwija nurtującą go problematykę. A zrobił to w sposób następujący: dwie sfery ludzkiej rzeczywistości, między którymi w czasach powstania *Tonia Krögera* przecięto wszelkie więzy, a mianowicie czysty, wyabsolutyzowany w myśl *l'art pour l'art* estetyzm i antyartystyczne, praktyczno-mieszczańskie życie — łączył Mann na zasadzie konfliktu, dysonansu jako tematy przeciwstawne. W ekspozycji zarodek konfliktu, upersonifikowanego przez uciekającego w świat sztuki młodego Tonia oraz przez Janka Hansensa i Ingeborgę Holm, jako wyznawców „rozkoszy zwyczajności", zaznacza się w nieodwzajemnianiu tkliwych zabiegów Tonia o miłość i zrozumienie u ostatnich. W ostatniej części utworu, pomyślanej jako repryza, powtarza Mann z ekspozycji pewne charakterystyczne dla konfliktu artysta—mieszczanin zwroty, realia i niektóre zmodyfikowane zdarzenia, by tak oto zamknąć nowelę o ogólnym schemacie a b a. Wzbogacenie techniki pisarskiej formalnymi elementami muzyki jest niewątpliwie wyrazem pozytywnego stanowiska Manna wobec organizujących walorów muzyki, czego nie można jednak w sposób tak zdecydowany powiedzieć o jego poglądach dotyczących samego wrażeniowego oddziaływania muzyki na człowieka. Postawa Manna odbiega tu zasadniczo od powszechnie utartych poglądów, zamykających sens muzyki w wartościach hedonistycznych, w dawaniu słuchowej przyjemności czy też

w uszlachetniającym pogłębieniu życia psychicznego człowieka i rozpaleniu twórczego entuzjazmu, który potęguje wolę pozytywnego działania.

Dla Manna miarą wartościowania jest aspekt moralny i tym zbliża się do starożytnych Greków, którzy jak wiadomo kładli szczególny nacisk na etyczną perspektywę w ocenie muzyki. Eurytmia jako czynnik wzmacniający dyscyplinę ciała czyniła zadość surowym wymogom pedagogicznym, w melice zaś upatrywali niepokojącą i obcą im sferę, która wyzwalała nie dające się okiełznać irracjonalne pragnienia i moce, i dlatego należało ją potępić.

W tym punkcie zapatrywania Manna stykają się ze starożytnym osądem. Z jednej strony muzyka odznacza się w jego oczach porządkiem o najsurowszym rygorze, z drugiej zaś strony widzi w niej sferę moralnie niebezpieczną, niebezpieczną dla wielu jego postaci przez swoją ekstatyczną wybujałość lub gloryfikację kwietyzmu, i stąd Mann jako krytyk kultury skłonny jest niekiedy przypisać jej tendencje działające przeciw humanizmowi i imperatywom „europejskiej duszy". W okresie, w którym dominowała antyteza artysta—mieszczanin, muzyka miała dla wielu jego chorych, słabych i wrażliwych postaci okazać się tragicznym niebezpieczeństwem. W *Buddenbrookach* uwieńczyła ona ostatecznie upadek dzielnej i życiowo zaradnej dynastii kupieckiej przez proces stopniowego uduchowienia i sublimacji. Mały Hanno, ostatni potomek Buddenbrooków, poznaje zaczarowaną krainę dźwięków i z pasją oddaje się grywaniu Beethovena i Bacha, a także tworzeniu już własnych kompozycji. Muzyka rekompensuje u niego i jednocześnie pogłębia wszelki brak zmysłu do praktycznego działania, co z niepokojem obserwuje jego ojciec, Tomasz Buddenbrook. Po wysłuchaniu *Lohengrina*, który swym pięknem unosił małego daleko poza banalną codzienność, Hanno uświadamia sobie swoją niezdatność do roli kontynuatora kupieckich interesów i swój lęk przed surowością życia. Niedługo potem zapada na zdrowiu i umiera.

W noweli *Mały pan Friedemann* przypadła *Lohengrinowi* nieco inna rola. Ekstatyczne uniesienie po wystawieniu *Lohengrina* przełamuje w Friedemannie barierę rozsądku i popycha go do zgubnych dla niego oświadczyn wobec Gerdy von Rinnlingen, którą nieszczęśliwie, bez wzajemności pokochał. *Tristan* wreszcie przesiąknięty jest znakomitą ironią. Mann parodiuje w tej noweli „uwodzenie do śmierci" przez muzykę, śmierć miłosną Izoldy. Detlev Spinell, żałosny pisarzyna-dekadent, pragnie swym inteligentnym gadulstwem przynajmniej duchowo oderwać panią Klöterjahn od jej energicznego męża, nastawionego wyłącznie na załatwianie swoich interesów kupieckich, i pozyskać ją dla swego pseudoestetycznego świata. Przeciętna, lecz nie pozbawiona wrażliwości, pogłębionej jeszcze przez chorobę, pani Klöterjahn stopniowo ulega jego chytrej adoracji i daje się wreszcie skusić, by wbrew zakazom lekarzy siąść do fortepianu. Przegrywa cały wyciąg z partytury *Tristana i Izoldy* Wagnera. Muzyczno-erotyczne emocje dają się nadwerężonemu chorobą organizmowi szybko we znaki. Następuje silne osłabienie, krwotok i pani Klöterjahn umiera sparodiowaną śmiercią miłosną. Nie brak tu, jak widać, pewnych akcentów sentymentalnych, choć Mann szybko potrafi im przeciwstawić skuteczną i oczyszczającą parodię, albowiem wszystkie te postacie sprowadzają się do jednego typu, dla którego życie w różny sposób jest jakimś wrogim, nieprzyjaznym elementem. Stąd ucieczka w krainę muzyki, która jednak dla tych postaci Manna okazuje się zgubnym opium.

Moralne potępienie nigdy jednak nie dochodzi u Manna do ukrywającej się za zjadliwą ironią nienawiści wobec muzyki, bijącej z niektórych partii *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila. U Manna daje się zaobserwować pewną dwoistość, której zresztą sam dał wyraz w wielu wypowiedziach, łączącą w sobie humanistyczną podejrzliwość wobec pewnych moralnych niebezpieczeństw muzyki i głębokie, erotyczne niemal uwielbienie potężnego uroku tej sztuki. Ta dwoistość towarzyszyć będzie poglądom Manna do końca życia. *Śmierć w Wenecji* stanowi pewien zasadniczy zwrot w jego twórczości, która wypowiadając wojnę psychologizmowi pierwszych lat XX w. wypowiadała ją w pewnej mierze też emocjonalnej hipertrofii muzyki romantycznej. Mann, antycypując późniejszy dramat moralno-polityczny Europy, ukazuje tu w przerażająco plastyczny i przekonywający sposób organiczny rozwój nowożytnego barbarzyństwa, zrodzonego z nadmiaru kultury i estetyzmu. Poza tym antypsychologizm łączy się z przezwyciężaniem antytezy artysta—mieszczanin i zapoczątkowuje w tym okresie życia Manna jego wielką odyseję po węzłowych szlakach europejskiej problematyki duchowej, europejskich wartości i dóbr kuturalnych, która miała go doprowadzić ostatecznie do dialektycznego, twórczego pojmowania antynomii ducha i życia.

Muzyka jako motyw literacki występuje w tym okresie, w porównaniu z poprzednią częstością, raczej marginesowo. Za to Mann rozszerza niezmiernie zakres rozważań moralnych nad muzyką, zacieśniony poprzednio do słabych i wrażliwych ludzi, będących w kolizji z życiem, i usiłuje określić funkcję muzyki w złożonej strukturze wartości kulturalnych z punktu widzenia europejskiego humanizmu. W sanatorium Berghof, miejscu akcji *Czarodziejskiej góry*, pojawia się pewnego razu gramofon z bogatą tekopłytą, którą Hans Castorp z pasją, samotnie po nocach eksploatuje. Jest tam i *Aida* Verdiego, i *Carmen* Bizeta, *Popołudnie fauna* Debussy'ego i wreszcie *Lindenbaum* Schuberta. Pieśń Schuberta staje się kluczem i punktem wyjścia rozważań Hansa Castorpa, który jako wieloletni obiekt pedagogiczny dialektycznego pojedynku między Settembrinim i Naphtą dojrzał już do tego, by móc wgłębić się w istotę drogiej mu muzyki. Deklaruje ją jako śmierć i jako czarodziejską ekstatyczność, którą podbić można cały świat, a miłość do niej — jako sympatię ze śmiercią, z ciemnymi, wrogimi człowiekowi konsekwencjami, mimo jej pierwotnie pobożno-naiwnej radości życia. Tak Mann każe Hansowi Castorpowi pojmować podczas samotnie spędzonych nocy istotę muzyki.

W przemówieniu *Niemcy* określa Mann muzykalność jako zasadniczy atrybut psychiki niemieckiej. Po nazwaniu muzyki sztuką „abstrakcyjną i mistyczną" stwierdza: „Jeśli Faust ma być reprezentantem niemieckiej duszy, to musi być muzykalny, gdyż stosunek Niemców do świata jest abstrakcyjny i mistyczny, tzn. muzykalny — stosunek demonicznie natchnionego profesora, nieporadny i określony przy tym dumną świadomością, że świat przewyższa głębią". Ostateczny sens myśli Manna streszcza się w sprowadzeniu niemieckiego, muzycznego odczucia rzeczywistości do dwóch form przejawiania się. Mianowicie niemiecka muzykalność stwarzała na polu filozofii, nauki, poezji i wreszcie samej muzyki nieprzemijające dobra, zaś w sferze polityki, ludzkiego współżycia przybierała zawsze złowrogie, krwiożercze, antyhumanistyczne i barbarzyńskie oblicze. Pod koniec *Czarodziejskiej góry* wisi nad Hansem Castorpem znak zapytania co do dalszych jego losów. Dziś wiadomo, jaką drogę wybrał

jako przedstawiciel politycznie i duchowo dezorientowanego mieszczaństwa niemieckiego na początku naszego wieku. W *Doktorze Faustusie* zestawia i rozwija Mann dwie płaszczyzny niemieckiej muzykalności: ekstatyczne, barbarzyńskie upojenie niemieckiego faszyzmu, dążącego do ustanowienia nowego, antyhumanistycznego i antyduchowego ładu w Europie, i jego ostateczny upadek, oraz fikcyjną biografię i twórczość kompozytorską Adriana Leverkühna na tle specjalnie wybranych zagadnień europejskiej kultury, sztuki, filozofii, nauki i teologii.

Wśród najważniejszych kwestii muzycznych, od których roi się *Doktor Faustus*, szczególne miejsce zajmuje technika dodekafoniczna. W ujęciu jej rzeczywistego twórcy, Arnolda Schönberga, była ona przejawem odrodzenia, utraconego po ekspresjonistyczno-atonalnej anarchii i braku poczucia dyscypliny, i jako taka miała spełniać zadanie nowej organizacji materiału dźwiękowego. Mann natomiast nadaje jej znaczenie szersze, przerastające ramy czysto muzycznej interpretacji. Choć metaforyczne ujęcie dodekafonii u Manna wykazuje szereg istotnych punktów stycznych z filozoficzną interpretacją wyłożoną w książce *Philosophie der neuen Musik* Th. W. Adorna, to posiada ona jednak w *Doktorze Faustusie*, w ostatecznej konsekwencji, wydźwięk odmienny i oryginalny. Adorno przeprowadził niezmiernie interesującą krytykę dodekafonii Schönberga, którego twórczość wraz z twórczością Igora Strawińskiego uczynił treścią wyżej podanej książki, wychodząc z założenia, że w dziełach obu kompozytorów wykrystalizowała się w sposób najbardziej widoczny istota muzyki pierwszej połowy XX wieku. Punktem wyjścia złożonej sieci rozważań dialektycznych jest twierdzenie o paralelizmie sztuki i życia społeczno-politycznego. Jest to jednak paralelizm szczególnego rodzaju, polegający na identyczności struktury i tendencji awangardowej muzyki XX wieku oraz współczesnych doktryn społeczno-politycznych. Zaś paradoksem tego paralelizmu jest jego wewnętrzna antynomia. Mianowicie twórca nie jest świadomy a w swej świadomości społeczno-politycznej może być nawet przeciwnikiem tezy, iż rzutowany przez niego na materiał dźwiękowy zespół nowych ujęć strukturalnych jest estetycznym odpowiednikiem określonych tendencji społeczno-politycznych i odwrotnie, dana doktryna nie akceptuje i zwalcza właśnie tę sztukę (w tym wypadku muzykę), która przez swe założenia materiałowo-strukturalne daje estetyczny obraz społeczno-politycznych założeń tejże doktryny. Skomplikowany mechanizm dialektycznych rozważań Adorna przenika nerw pasji i osobistego zaangażowania, wynikający choćby z sarkastycznej satysfakcji, z jaką wyjaśnia *Święto wiosny* Strawińskiego, z jego aurą dźwiękową i innowacjami rytmicznymi, jako najpełniejszy manifest muzyczny faszystowskiej ideologii „krwi i ziemi".

Krytyka twórczości Schönberga wygląda nieco inaczej. Wielkość tego kompozytora polega zdaniem Adorna na tym, że jako reprezentant kultury europejskiej w fazie schyłkowej potrafił konsekwentnie i logicznie kontynuować tendencje rozwojowe dziewiętnastowiecznej muzyki i dokonać w swoim dziele kompozytorskim organicznego zakończenia i unicestwienia europejskiej muzyki artystycznej przez ukonstytuowanie techniki dodekafonicznej. W tłumaczeniu powstania dodekafonii widać udział poglądów wywodzących się z zakresu fizyki teoretycznej, a zwłaszcza drugiej zasady termodynamiki. W myśl tego dokonała się w ramach dodekafonii „śmierć cieplna" materiału dźwiękowego

na skutek całkowitego zniesienia funkcyjnych różnic energetycznych, które dotychczas gwarantowały istnienie rozwoju i czasu. Dodekafonia jako totalna statyka jest więc zaprzeczeniem pojęcia rozwoju, ale za tą właściwością kryje się zdaniem Adorna jej pozytywny aspekt prawdy realistycznej, gdyż dzięki przypisanemu jej charakterowi stanowi ona estetyczne odbicie celu tych ogólnych tendencji współczesnych, które według słów Juliana Huxleya zmierzają do zastąpienia ery „człowieka gospodarczego" erą „człowieka społecznego". Innymi słowy, dodekafonia jest na skutek równości wszystkich dźwięków przy równoczesnym podporządkowaniu ich całościowej zasadzie w ramach serii swoistym dźwiękowym „ustrojem komunistycznym", którego aspekt prawdy tkwi w tym, że jest zarówno wynikiem organicznej ewolucji materiału dźwiękowego, jak i muzyczno-estetycznym odpowiednikiem współczesnych dążeń społecznych. Jednakże te twierdzenia nabierają u Adorna w ostatecznej ocenie negatywnego znaczenia, gdyż stanowią one według niego zapowiedź naturalnego i organicznego schyłku i upadku muzyki artystycznej jako takiej (a także kultury), która jako zjawisko historyczne musi ulec naturalnemu procesowi starzenia się i wreszcie całkowitej zagładzie wbrew eklektyzmowi niezliczonych rzesz kompozytorów, które żerując na dziś już niepłodnych osiągnięciach wielkiej europejskiej przeszłości muzycznej, usiłują z powodu stale rosnącego konserwatyzmu muzycznego zaciemnić faktyczny stan rzeczy.

Eschatologiczne przeświadczenie o konieczności upadku świata zachodniego dyktowało Adornowi taki bieg dialektycznego wnioskowania, który by pozwolił tę jego naczelną tezę eschatologiczną usankcjonować odpowiadającymi jej, empirycznie sprawdzalnymi prawidłowościami samego materiału dźwiękowego. Dlatego też nie mógł dojrzeć tego, co dokonało się np. w twórczości Weberna, a co było niczym innym jak właśnie dialektycznym przeskokiem od materiału dźwiękowego do strukturalizmu interwałowego. Współczesny teoretyk muzyki, Herbert Eimert, określa to jako „nie tylko kopernikański, lecz także moralny przewrót w muzyce XX wieku". Zresztą naszym zamierzeniem nie jest krytyka poglądów Adorna. Jest ona chyba w najpełniejszej postaci zawarta w książce Bogusława Schäffera *Nowa muzyka,* która na płaszczyźnie techniczno-kompozytorskiej prowadzi, dzięki analizom wybranych dzieł twórców tej miary, co Bartok, Webern, Messiaen i Boulez, oraz rozwojowemu ujmowaniu samej dodekafonii, tę nader pesymistycznie natchnioną argumentację Adorna *ad absurdum.* Tu jedynie chodzi o wskazanie, jaki był udział Adornowskiej interpretacji dodekafonii w jej literacko-metaforycznym ujęciu w obrębie fikcyjnej twórczości kompozytorskiej centralnej postaci *Doktora Faustusa.*

Leverkühn już za młodu widzi w muzyce (kiedy nie przejawia pozornie jeszcze większego zainteresowania nią) coś w rodzaju medium czy zwierciadła, w którym odbije się „mechanizm budowy świata", i dlatego komponowanie jest dla niego czymś więcej niż samym komponowaniem, jest jakąś magiczną czynnością, imitującą stawanie się rzeczywistości. Za pozornym brakiem zainteresowania tai on element tragizmu swojej osobowości. Mimo wyjątkowych zdolności i przedwcześnie dojrzałego intelektu, które pozwalają mu ze zdumiewającą łatwością pokonywać najtrudniejsze problemy technicznej strony komponowania, Leverkühn nie potrafi rzeczywiście komponować, tworzyć muzyki, a to z tej prostej przyczyny, że brak mu potrzebnej do żywiołowego

tworzenia porcji naiwności i witalnej spontaniczności. Nie dał się on jedna zwieść złudnym nadziejom, potęgującym jakże fatalne w skutkach, zawzięt dążenie Klaryssy Rodde do urzeczywistnienia swych marzeń, by zostać wielk aktorką. Ten sam problem, ów rozdźwięk między jednostronnie wykształcony mi predyspozycjami intelektualnymi a brakiem artystycznej spontaniczności stał się podłożem jej tragicznego losu, przebiegającego w innym wymiarz i innymi drogami. Leverkühn zawiera poprzez popędy symboliczny pakt z dia błem, odszukując przypadkowo poznaną chorą prostytutkę, by dzięki niej za kazić się żywiołem twórczej choroby. Syfilis jako źródło twórczej dynamik pozwala wreszcie Leverkühnowi komponować i zgodnie z nakazem diabł dokonać rebarbaryzacji w muzyce, która najpełniej przejawia się w oratoriun *Apocalipsis cum figuris*. Z uwagi na symboliczne znaczenie twórczości Lever kühna i zawartej w niej rebarbaryzacji materiału muzycznego jak i jego osc bistej biografii, nadszedł moment, by poruszyć pewien drażliwy temat.

Wypowiedzi na temat *Doktora Faustusa* i omówienia tego dzieła, niekied zresztą bardzo ogólnikowe, świadczą o tym, że przeważnie uważa się Lever kühna i jego dzieło za muzyczno-estetyczne wcielenie niemieckiego faszyzmu Należy podkreślić z naciskiem, że taka interpretacja godzi w intencje Mann i mija się z istotą roli centralnej postaci powieści. *Apokalipsa*, na której języ techniczno-kompozytorski składają się między innymi elementy barbarzyńskie wyzwolone niejako przez rewolucyjne rozgromienie systemu dur-moll, sym bolizujące rozkład mieszczańskich wartości życiowych, jest muzyczną ilustracj tych przemian, które Ortega y Gasset określił jako „kryzys historyczny", a któ re w Niemczech po przegranej pierwszej wojnie światowej zachwiały dotych czasowym systemem społecznym i rozsadzały ugruntowane przez XIX wie mieszczańskie normy życia. Ów „kryzys historyczny" określa Mann z punkt widzenia dziewiętnastowiecznego humanizmu mianem barbarzyństwa, któr jako ogólna suma sił rozkładających kapitalistyczny system społeczny i zespó wartości kultury mieszczańskiej, jak i rodzących się w tym fermencie krytyk i zniszczenia nowych tendencji społecznych i duchowych, zwróconych ku nowym postulatom organizacji obejmujących także w rozumieniu Manna walkę prole tariatu o władzę polityczną, jest w tak ogólnie pojętym charakterze podstaw „wspólnoty duchowej" *Apokalipsy* Leverkühna i rozmów uczestników zebra towarzyskich przy Okrągłym Stole u Kridwissa. A więc elementy barbarzyń stwa i ogólna aura *Apokalipsy* Leverkühna są muzycznym odbiciem głębokic wstrząsów, kryzysu duchowego, ekonomicznego, inflacji itd., które następują w Niemczech w latach dwudziestych zdawały się ze stanowiska poprzednie stabilizacji mieszczańskiej prowadzić naród na skraj przepaści. Tym niemnie Mann, głęboko przekonany o totalnym kryzysie i nieuchronnym upadku epok indywidualizmu i kultury mieszczańskiej, gotów jest temu tak pojętemu no wożytnemu barbarzyństwu przyznać pewien walor, o ile stanie się tylko środ kiem wyzwalania i rozwijania wyższych form ludzkiego bytowania. Zeitblom wierny biograf Leverkühna, powiada: „z etycznego bowiem punktu widzeni środkiem, przy pomocy którego jakiś naród powinien się przebijać do wyższyc form życia społecznego — jeśli rzecz ma się toczyć krwawo — winna być ni wojna zewnętrzna, lecz wojna domowa". Jednak w afirmatywnych uwagac znajomych Kridwissa o duchowych, społecznych i politycznych tendencjac po pierwszej wojnie światowej zawarte były już składniki narastającego fa

szyzmu. I tu zdecydowanie rozchodzą się drogi Adriana Leverkühna i zbierających się u Kridwissa naukowców — prekursorów niemieckiej ideologii faszystowskiej, której rozwój, a przede wszystkim upadek, powiązał Mann kontrapunktycznie z biografią swego bohatera, a która jako przejaw niemieckiej muzykalności w sferze polityki była w ujęciu Manna zboczoną i zbrodniczą wulgaryzacją tendencji współczesnych. W dyskusjach znajomych Kridwissa pojęcie społeczności odgrywa wprawdzie wielką rolę, jednak tylko po to, by stapiać się nierozerwalnie z pojęciem barbarzyństwa. Natomiast Leverkühn od chwili zawarcia paktu z symbolizującym popędy diabłem usiłuje go oszukać, co mu się jednak udaje tylko częściowo.

Pojęcie barbarzyństwa — warto o tym wiedzieć — nie jest u Manna pojęciem jednoznacznym, lecz również relatywnym, pojęciem, którego wartość i znaczenie uzależnione jest tak samo od miejsca w dialektycznych powiązaniach całości, jak np. pojęcie humanizmu u Zeitbloma i Schleppfussa. Elementy barbarzyństwa jako konieczne następstwo paktu z diabłem zostają w muzyce Leverkühna obrócone niejako — poprzez krytykę i zniszczenie fałszywej i pozornej harmonii kultury mieszczańskiej — w siłę wyzwalającą ukonstytuowanie dodekafonii, która jest muzyczno-symbolicznym rozwiązaniem problemu, o jakim nieraz była mowa pomiędzy Zeitblomem a Leverkühnem, mianowicie: czy następstwem kultury mieszczańskiej jest barbarzyństwo czy społeczność? Ale dodekafonia, która Manna musiała urzec swą harmonią i równowagą pomiędzy poszczególnymi elementami z jednej strony, a elementami i całością — z drugiej, była tylko częściowym, bo formalnym rozwiązaniem tego problemu. Leverkühn, w przeciwieństwie do dyskutantów Okrągłego Stołu, zapowiadających antyhumanistyczny stop barbarzyństwa i społeczności, usiłuje przezwyciężyć barbarzyństwo w imię rehumanizacji muzyczno-estetycznego modelu nadchodzącej „ery człowieka społecznego".

Ta rehumanizacja strukturalno-estetycznego modelu społeczności, który był dopiero rezultatem formalnego przewrotu dialektycznego od poczucia krańcowego osamotnienia do roztopienia się w nowym poczuciu uniwersalnej wspólnoty, miała być wynikiem uzupełniającego przewrotu w zakresie treści. To miał na myśli Leverkühn, kiedy mówił o „przełomie" jako o najistotniejszym problemie: „W zasadzie istnieje jeden tylko problem na świecie i takie właśnie nosi miano: jak się przebić? Jak wydostać się na swobodę, w jaki sposób niszczeje poczwarka, by zostać motylem? To pytanie dominuje nad ogólną sytuacją". Ogólny i abstrakcyjny charakter tego twierdzenia dopuszcza wiele nawet przeciwnych sobie możliwości realizacji i wiadomo, jaki użytek uczynił Zeitblom z tego problemu „przełomu". Jednak Leverkühn wnet podaje konkretną postać, jaką jedynie ma na uwadze mówiąc: „Tak, komu by się ten przełom udał — ze stanu duchowego chłodu w zuchwały świat nowych uczuć, tego trzeba by chyba nazwać zbawicielem sztuki". I dalej: „Cały stosunek sztuki do życia zmieni się, wierzcie mi, będzie się przemieniać, a mianowicie stanie się skromniejszy i weselszy — nieunikniona to rzecz i całe to szczęście. Odpadnie z niej wiele melancholijnej ambicji i ponowna niewinność, a nawet niefrasobliwość stanie się jej udziałem. Przyszłość ujrzy ją i ona sama widzieć siebie będzie w roli służebnej wobec społeczności, która wchłonie znacznie więcej niż tylko »wykształcenie« i nie posiądzie kultury, być może jednak sama będzie kulturą. Jedynie z trudem możemy sobie to teraz wyobrazić, a przecież urze-

czywistni się to i będzie czymś naturalnym: sztuka bez cierpienia, psychicznie zdrowa, nieuroczysta, radośnie ufna, sztuka z całą ludzkością za pan brat". Ale Leverkühnowi nie było dane dokonać w swojej twórczości owego „przełomu" ze „stanu duchowego chłodu w zuchwały świat nowych uczuć" w zamierzonym przez niego kierunku statycznej ekspresji, jaką jest właśnie pogodna niepatetyczna sztuka, bez melancholijnej ambicji i cierpienia, która w tradycyjnie uświęconych pojęciach jest wyrazem odpowiedniości treści i adynamicznej formy systemu dodekafonicznego. Następstwa fatalnej zależności na mocy zawartego paktu z popędami kształtują w kantacie *Lament Doctoris Fausti* humanizację spekulatywnie wytworzonego muzyczno-estetycznego modelu totalnej organizacji w przeciwnym kierunku. Ale być może, że rytm dialektycznie pojętej ewolucji obraca ten skondensowany w *Lamencie Doctoris Fausti* wybuch skargi żałoby i rozpaczy bez nadziei, pomyślany jako zniesienie *IX symfonii* Beethovena i stanowiący tekst jej finału, *Ody do radości* Fr. Schillera, na swoje przeciwieństwo. O tym mówi interpretacja zakończenia *Lamentu* dokonana przez Zeitbloma, owe „sol" wiolonczeli, dźwięk, „który był pogłosem żałoby, nie jest nim już, odmienił sens swój, świeci jak światło w nocy". A tym przeciwieństwem mogła być tylko owa przez Leverkühna spekulatywną intuicją antycypowana wizja przyszłości sztuki. Tym samym Mann odżegnywał się od Adornowskiego pojmowania dodekafonii jako naturalnej i organicznej śmierci systemu dur-moll i nieuchronnego kresu kultury i sztuki w ogóle, przeobrażając ją dialektycznie jako płód samotności i choroby w myśl ulubionej przez niego tezy o wzbogaceniu i doskonaleniu życia przez chorobę, w punkt wyjścia sztuki następującej po wiekach mieszczańskiego humanizmu „ery człowieka społecznego".

Zygmunt Wachowicz

Konrad Górski

ALUZJA LITERACKA
(ISTOTA ZJAWISKA I JEGO TYPOLOGIA)

1. ROZWAŻANIA OGÓLNE

Zacznijmy od sprecyzowania samego pojęcia. Wszelka aluzja jest mówieniem o jakimś przedmiocie bez wymienienia go w sposób wyraźny. Duszą aluzji jest jakieś przemilczenie, nie komunikowanie pewnej treści, lecz jej sugerowanie drogą okólną, a jednak dostatecznie jednokierunkową, żeby odbiorca uchwycił sens, o który nam chodzi. Nadawca wypowiedzi aluzyjnej nie posługuje się słowami jako znakami o jednym sprecyzowanym sensie, lecz igra nimi kunsztownie, aby wyrazić coś, czego dosłownie powiedzieć nie chce. Stąd też aluzja wywodzi się etymologicznie od łac. *ludere, alludere* — „grać, bawić się, igrać" i stąd jej ogromna rola w języku codziennym. Posługujemy się aluzją, gdy nie chcemy powiedzieć czegoś w sposób brutalny — wówczas jest to objaw delikatności naszych uczuć — albo przeciwnie, gdy chcemy komuś złośliwie dokuczyć nie ponosząc formalnej odpowiedzialności za dosłowne brzmienie naszej wypowiedzi.

Charakter aluzji mają również bardzo liczne dzieła literackie albo ich fragmenty, zwłaszcza wtedy, gdy pisarz chce się wypowiedzieć na temat spraw publicznych, ale nie może się wyrażać otwarcie, bo jest skrępowany jakimiś względami ograniczającymi swobodę jego słowa. Ale nie każda aluzja w dziele literackim jest aluzją literacką. Gdy Słowacki w *Kordianie* charakteryzuje wodzów powstania i wtrąca do tej charakterystyki słowa związane etymologicznie z ich nazwiskami *(chłopek, czart, skrzynia, kruk*), posługuje się typową aluzją, ale nie jest to aluzja literacka. Podobnie nie ma nic wspólnego z tym zjawiskiem monolog Grabca, gdy on jako król dzwonkowy „rządzi i skarb łata ubogi", albowiem wszystkie jego edykty są satyryczną aluzją do sposobów rządzenia monarchów europejskich w dobie świętego przymierza, nie mają jednak nic wspólnego z treścią jakiegokolwiek innego tekstu literackiego.

Przez aluzję literacką będziemy więc rozumieć aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści. Aluzja literacka zatem jest pewnym typem środka artystycznego, wyrastającego na podłożu związków

zachodzących między twórczością indywidualną i zastanym przez danego autora dotychczasowym dorobkiem życia literackiego. Jeśli ktoś daje swojemu dziełu tytuł *Nie-Boska komedia*, to posługuje się treścią obcego utworu jako składnikiem własnego. Bez znajomości, jeśli nie całej *Boskiej komedii*, to przynajmniej schematu jej fabuły i zawartości ideowej, intencja autorska Krasińskiego pozostanie niezrozumiała. Oczywiście ktoś nie znający utworu Dantego i nie dopatrujący się związku między polskim dziełem i włoskim będzie sobie ową „nieboskość" jakoś tam wyobrażał; jeśli zastanowi się nad tytułem, może będzie doszukiwać się komizmu w działaniach głównych bohaterów albo sarkazmu w wyborze takiego tytułu, ale w obu wypadkach pozostanie daleki od zrozumienia intencji autorskiej wyrażonej poprzez aluzję literacką do poematu Dantego. Wynika stąd, że omawiany tu środek artystyczny jest obliczony na wykształconego literacko odbiorcę, nie mówiąc o tym, że bywa stosowany niemal wyłącznie przez autorów o wysokiej literackiej kulturze. Jest rzeczą wręcz nieprawdopodobną, żebyśmy się mogli spotkać z aluzją literacką w folklorze. Innymi słowy jest to środek wyrazu pojawiający się w epokach o bardzo silnie rozwiniętym życiu literackim i świadczący o wielkiej roli, jaką literatura odgrywa wtedy w umysłowości ówczesnych ludzi.

Dotychczasowa historia i teoria literatury roztapiały zjawisko aluzji literackiej w badaniu tzw. wpływów i nie zwracały uwagi na jego odrębność. Było to następstwem interesowania się przede wszystkim osobą autora i genezą dzieła. Wykrycie związku między dwoma tekstami sprowadzano do pytania, w jakim stopniu wcześniejsze dzieło okazuje się źródłem późniejszego. W wypadku takim, jak *Nie-Boska komedia*, wyrażałoby się to w stwierdzeniu, że gdyby kiedyś nie zostało napisane dzieło Dantego, to Krasiński nie dałby swemu dramatowi takiego tytułu, jaki dał. Jest to niewątpliwie słuszne, ale to nie wyjaśnia funkcji, jaką w tym dramacie pełni związanie ze sobą obu utworów poprzez tytuł. Konieczność stworzenia pojęcia aluzji literackiej jest następstwem przesunięcia kierunku badań z genezy dzieła na jego działanie jako wytworu artystycznego. Nie chodzi o stwierdzenie ani historycznego faktu, że między dwoma tekstami istnieje związek genetyczny, ani psychologicznego faktu, że wyobraźnia i pamięć autora dzieła późniejszego uległa sugestii myśli i obrazów zawartych w utworze dawniej napisanym, lecz o zrozumienie sposobu, w jaki działa dany tekst poprzez tak czy inaczej zaznaczone jego powiązanie z innym tekstem. Jeżeli tekst B (chronologicznie późniejszy) operuje nawiązaniem do tekstu A (wcześniejszego) jako środkiem wyrazu, to mamy wtedy do czynienia ze zjawiskiem aluzji literackiej. To zaś, że tekst A umożliwił dzięki swej zawartości posłużenie się nim w tym charakterze i uzależnił od swego istnienia takie nie inne ukształtowanie tekstu B, jest zjawiskiem, które określamy jako wpływ. W tym sensie badanie wpływu dotyczy nie roli tekstu B w życiu literackiem, lecz historycznej roli tekstu A jako jednego ze źródeł tekstu B. Wyspiański wprowadził do *Wyzwolenia* bohatera imieniem Konrad i za pomocą cytatu z *Konrada Wallenroda* podkreślił, że jest to człowiek o tej samej postawie moralnej, co i bohater Mickiewicza, jakieś nowe wcielenie i synteza zarówno Wallenroda, jak i Konrada z III cz. *Dziadów*. Póki rozpatrujemy związek historyczny między utworem Wyspiańskiego i obydwoma dziełami Mickiewicza i póki wyciągamy wnioski, czy to o od-

działywaniu autora *Dziadów* na późniejszą literaturę, czy o psychologii twórczości autora *Wyzwolenia*, pozostajemy w sferze badania wpływów. Ale z chwilą, gdy chcemy zrozumieć funkcję tego odwołania się do dzieł Mickiewicza w całokształcie środków wyrazu użytych w *Wyzwoleniu*, istota tego związku między tekstami obu poetów interesuje nas nie jako fakt wpływu, lecz jako fakt aluzji literackiej.

Jest rzeczą oczywistą, że wszystkie wypadki aluzji literackiej są wynikiem wpływu, oddziaływania jednego tekstu na drugi, z czego nie wynika, że wszystkie wypadki wpływu pełnią funkcję aluzji. Zjawisko wpływu ma o wiele szerszy zakres i obejmuje różne formy zależności jednego tekstu od drugiego, poczynając od podświadomego ulegania cudzym pomysłom aż do plagiatu, czyli świadomej kradzieży literackiej. Biorąc rzecz od strony psychologii twórczości, aluzja literacka jest aktem najzupełniej świadomego wyzyskania cudzego dzieła dla własnych celów, ale bez czyjejkolwiek krzywdy. Wprost przeciwnie! Aluzja literacka jest rodzajem hołdu złożonego dawniejszemu dziełu, do którego nowe nawiązuje jako do pewnej podniety twórczej. Posługując się w sposób jawny i otwarty cudzym dziełem, jako pośrednikiem w wyrażaniu intencji własnej, autor, który sięga po aluzję literacką, podnosi znaczenie i wartość cudzego dzieła w całokształcie literackiego życia, propaguje pośrednio jego treść, zmusza czytelnika, aby zapoznał się z utworem, bez którego znajomości dane dzieło nie może być w pełni zrozumiane.

Zaznaczyłem wyżej, że ze stanowiska psychologii twórczości aluzja literacka jest aktem świadomego wyzyskania cudzego tekstu dla celu artystycznego, który stawia sobie autor dzieła aluzyjnego. Nie możemy jednak poprzestać na tym stwierdzeniu, jeśli chcemy określić aluzję ze stanowiska poetyki. Jeśli tekst utworu posługującego się aluzją nie zasygnalizuje w jakiś sposób, że autor świadomie nawiązuje do cudzego dzieła, możemy być w wielkim kłopocie, czy uznać dostrzeżony związek za aluzję, czy tylko za podświadomą reminiscencję. Aby pozostać w granicach przykładów już tu cytowanych, takim zasygnalizowaniem świadomego nawiązania do dzieł Mickiewicza jest w *Wyzwoleniu* scena, gdy Wróżka chcąc dać obecnym znak rozpoznawczy oczekiwanego przez nich bohatera, cytuje dwa wiersze z *Konrada Wallenroda*, a wszyscy odgadują natychmiast jego imię: „Konrad, Konrad". Rzecz jasna, że taki sposób zasygnalizowania związku z drugim dziełem jest możliwy tylko pod warunkiem powszechnej znajomości utworu, do którego czyni się aluzję.

Ograniczyłem się do jednego przykładu, w jaki sposób związek między tekstami może być zasygnalizowany, ponieważ dalszy ciąg niniejszych rozważań będzie się obracać niemal wyłącznie dokoła rozmaitych postaci aluzji literackiej, a te wyróżniają się m. i. sposobem zasygnalizowania związku między tekstami. Dla logicznej jasności będziemy każdy typ aluzji opisywać oddzielnie, ale nieraz się zdarza, że aluzja jest zespołem różnych typów nawiązania do cudzego dzieła współdziałających jednocześnie. Omawiana wyżej scena z *Wyzwolenia* operuje zarówno przejęciem cudzej postaci literackiej, jak i cytatem z obcego tekstu, aby ową przejętą z drugiego dzieła postać jednoznacznie zidentyfikować.

2. ALUZJA BEZPOŚREDNIA

Różne rodzaje aluzji bezpośredniej, a więc nawiązującej do cudzego tekstu w sposób wyraźnie zaznaczony, będziemy rozpatrywać w kolejności odpowiadającej różnym stopniom nasilenia związku między tekstami, od najbardziej ścisłego do mniej lub więcej luźnego. Dlatego zaczniemy od wypadków, gdy dawny utwór jest podnietą twórczą dla powstania nowego, a potem rozpatrzymy związki wyrażające się we wpleceniu obcego cytatu w jakiś późniejszy tekst.

Wypadnie zacząć od takiego zjawiska, jak kontynuacja fabuły cudzego utworu. Na terenie literatury polskiej drogę pokazał tutaj Słowacki, o którym zresztą — gdy chodzi o praktykę aluzji literackiej — najczęściej mówić będzie trzeba. Dodajmy zresztą, że wszystkie jego próby takiej kontynuacji z wyjątkiem jednej pozostały w tece autorskiej. Tą jedyną, którą ogłosił, jest *Wacław*, nawiązujący bezpośrednio do *Marii* Malczewskiego. Że tak jest, uprzedza o tym nie tylko imię bohatera, ale liczne nawiązania fabularne i frazeologiczne w samym poemacie, a kropkę nad *i* stawia sam poeta w przedmowie, gdzie się usprawiedliwia ze swego zamiaru autorskiego, aby wziąć za temat „śmierć Wacława, którego nam Antoni Malczewski tak cudownymi kolorami w poemacie *Maria* odmalował". Jest to wszakże kontynuacja cudzego dzieła bardzo swoista, zrywająca bowiem z fikcją fabularną cudzego utworu. Malczewski dla zatarcia związku swego poematu z historią Szczęsnego Potockiego i Gertrudy Komorowskiej przenosi akcję do XVII wieku i nie kształtuje swych postaci literackich na wzór ich modeli rzeczywistych, Słowacki natomiast przechodząc niejako do porządku nad konwencją literacką Malczewskiego umieszcza akcję poematu po rozbiorach i za pomocą niezliczonych szczegółów konkretnych stara się o to, abyśmy wciąż pamiętali, że Wacław to tylko maska Szczęsnego Potockiego w okresie ostatnich lat jego życia. Nie jest to więc naprawdę kontynuacja *Marii*, lecz poetycki dalszy ciąg biografii człowieka, który posłużył Malczewskiemu jako model do jego bohatera.

Zgoła odmiennie postępował Słowacki, gdy na różne sposoby rozwijał fabułę *Konrada Wallenroda* (dramat i poemat pod tym tytułem oraz dramat *Walter Stadion*), *Dziadów* i *Pana Tadeusza*. Wszędzie tam dawał istotną kontynuację dzieł Mickiewicza zachowując stworzoną przez niego konwencję fabularną, tylko stawiając przejęte postaci literackie w nowych sytuacjach. Żadnej z tych prób jednak nie wykończył, choć pracę nad niektórymi z nich posunął bardzo daleko. Kleiner zauważył trafnie, że Słowacki w okresie mistycznym bardzo często nie doprowadza do końca utworów, które wtedy pisze, więc ograniczenie prób kontynuacyjnych czasem do kilku szkicowych fragmentów mogło być objawem ówczesnej praktyki twórczej Słowackiego, ale zachodziła tu mogła i ta okoliczność, że poeta nie zdecydował się na ogłoszenie dalszego ciągu dzieł żyjącego autora, i to swego antagonisty.

Posiadamy jednak w literaturze nowszej dwa przykłady dzieł wykończonych, które są kontynuacjami cudzych utworów. Są to *Powrót Przełęckiego* Jerzego Zawieyskiego i *Pani Zosia* Tadeusza Makowieckiego. Podnietą dla wyobraźni Zawieyskiego stały się słowa w zakończeniu *Przepióreczki*, gdy

Przełęcki grozi Smugoniowi, aby go zmusić do wytężenia wszystkich sił w pracy społecznej:

„Chociaż mię tu nie będzie, będę patrzał na pańską pracę. A jeślibyś ustał, albo psuł, o niewiadomej godzinie przyjdę i zabiorę tę kobietę, jak swoją".

Makowiecki natomiast świadomie zmienił ewentualny dalszy ciąg dzieła Mickiewicza. Wiemy z ks. XI *Pana Tadeusza*, że bohater tytułowy nie pójdzie pod Moskwę, a więc wyjdzie cało z kampanii 1812 roku. Autor *Pani Zosi* każe jednak Tadeuszowi zginąć, a Zosię wydaje za Saka. Zmiany te mają swój głęboki sens ze stanowiska intencji pisarskiej Makowieckiego, ale bliżej analizować jej tu nie możemy.

Jest rzeczą oczywistą, że dalszy ciąg jakiegoś dzieła jest zrozumiały tylko pod warunkiem znajomości tego ostatniego, więc kontynuacja stanowi aluzję literacką, która wiąże ze sobą dwa utwory w stopniu najsilniejszym.

Na drugim miejscu trzeba będzie wymienić trawestację czy to całego utworu, czy jego tematu. Nie zatrzymując się nad częstymi wypadkami parodiowania całych utworów lub ich części (np. *Eneidy*), zwróćmy uwagę na kilka przykładów trawestacji cudzego tematu. Klasycznym dziełem pod tym względem jest *Marchołt* Kasprowicza. Zarówno imię bohatera, jak jego charakterystyka zewnętrzna w tytule dzieła („gruby a sprośny"), jak wreszcie liczne szczegóły fabuły stają się zrozumiałe jedynie dla tych, którzy znają (choćby ogólnikowo i fragmentarycznie) średniowieczny romans przyswojony polszczyźnie przez Jana z Koszyczek. Ale dzieło Kasprowicza na każdym kroku stanowi celową antytezę dawnego *Marchołta*. Tam błazenada, tu — tragikomedia, dotykająca najgłębszych zagadek świata; tam zdrowy rozsądek chłopski zwycięża książkową mądrość króla Salomona, tu — naiwność życiowa chłopskiego syna, kierującego się moralną prostolinijnością, ponosi klęskę w starciu ze świetną znajomością świata i jego sprawek, jaką okazuje król, będący potomkiem Salomona. A na dobitek mądrość króla może nawet stworzyć pozory, że jest on lepszy od Marchołta, albowiem w romansie średniowiecznym Salomon skazuje na śmierć swego antagonistę za rubaszny figiel, a u Kasprowicza król, mimo zrzucenia go z tronu przez zwolenników Marchołta, pierwszy chce go bronić przed wściekłością tłumu, gdy z kolei Marchołt zostaje pozbawiony władzy, a król ją na nowo obejmuje. Słowem — trawestacja tematu przejętego rozwija się konsekwentnie jako antyteza dzieła, do którego otwarcie nawiązuje. W ten sposób *Marchołt* Kasprowicza gra pełnią swej zawartości treściowej dopiero wtedy, gdy uchwycimy całą jego aluzyjność do treści średniowiecznego romansu.

Inny przykład z zakresu twórczości bajkopisarskiej. Opracowywanie tego samego tematu, nieraz sięgającego swym początkiem głębokiej starożytności, jest wśród bajkopisarzy rzeczą z dawna przyjętą, ale nowe bajki o tradycyjnym temacie nie były tworzone w celu robienia aluzji do dawnych. Możemy doskonale zrozumieć bajkę Mickiewicza *Żaby i ich króle* wcale nie troszcząc się o to, co zrobili z tego tematu dawniejsi bajkopisarze poczynając od Ezopa. Ale oto poniższa bajka Lemańskiego jest całkowicie niezrozumiała, jeśli jej nie zwiążemy aluzyjnie z pierwowzorem, który ona trawestuje. Tytuł: *Pustelnik i Niedźwiedź*, a oto jej tekst:

„Pustelnik zaprzyjaźnił się z Niedźwiedziem tak, że byli prawie nierozłączni. Pewnego razu Pustelnik spał, a po twarzy chodziła mu mucha. Widząc to Niedźwiedź póty ją spędzał, aż Pustelnik się wyspał. A kiedy już wstał i rozmawiali o czym innym, Niedźwiedziowi ani przez myśl nie przeszło wspominać o tym wypadku. I do dziś Pustelnik nie wie, jak to Niedźwiedź uratował mu życie".

O co chodzi? — Na czym ma polegać uratowanie życia Pustelnikowi, tak dyskretnie ukryte przez Niedźwiedzia? — To wszystko staje się zrozumiałe dopiero w świetle bajki Kryłowa *Pustelnik i niedźwiedź*, w której czytamy, jak to pewien pustelnik sprzykrzywszy sobie samotność zaprzyjaźnił się z niedźwiedziem tak, że nigdy nie rozstawali się ze sobą. Raz wybrali się w drogę, w upalny dzień. Pustelnik zmęczył się szybko, co widząc niedźwiedź zachęcił go do drzemki, a sam czuwał nad śpiącym. Ale przyplątała się skądsiś nieznośna mucha i mimo spędzania uparcie chodziła po twarzy pustelnika. Zniecierpliwiony niedźwiedź wyrżnął w nią kamieniem roztrzaskując w ten sposób głowę swemu przyjacielowi.

Że Lemański czyni aluzję do bajki Kryłowa, to zasygnalizował powstarzając jej tytuł, co było całkowicie jednoznaczne, albowiem innego apologu na ten temat literatura światowa nie zna. Popularność tej bajki stała się tak wielka, że w języku rosyjskim powstało utarte wyrażenie „niedźwiedzia przysługa" i siłą wzajemnych kontaktów kulturalnych przeniknęło do polszczyzny. Słownik Warszawski notuje to wyrażenie jako przysłowiowe w naszym języku, nie podając zresztą jego pochodzenia. Aluzyjność utworu polskiego nie podlega zatem żadnej wątpliwości i tylko ona nadaje mu rację bytu.

W obu omówionych wypadkach (Kasprowicz, Lemański) mieliśmy do czynienia z trawestacją całego utworu. Ale może istnieć nawiązanie do poszczególnych scen czy sytuacji cudzego utworu dla wydobycia analogii lub kontrastu. Bardzo często zresztą analogia i kontrast występują w różnych aspektach jednocześnie. Wiele przykładów nastręcza tu *Pan Tadeusz*, operujący nieraz stylizacją scen nawiązujących aluzyjnie do wielkich eposów literatury powszechnej: *Iliady*, *Odysei*, *Eneidy* i *Jerozolimy wyzwolonej*. Dzięki tym aluzjom, sygnalizowanym jednoznacznie za pomocą sparafrazowanych cytatów, utwór Mickiewicza staje się niejednokrotnie eposem heroikomicznym. Analogia polega wtedy na podobieństwie układu sytuacyjnego, kontrast na przeciwstawieniu małości przedstawianego świata wielkiej tematyce światowego eposu, jak np. w owej analogii między bezsenną nocą Zeusa, rozmyślającego, jak rozwiązać konflikty bogów i herosów, i nocną pracowitością Wojskiego przygotowującego ucztę dla soplicowskich gości. Poeta zaznacza świadomą stylizację sytuacyjną poprzez parafrazę tłumaczenia Dmochowskiego. *Iliada*, pieśń II:

Inni spali bogowie i ziemscy rycerze,
Oczu tylko Jowisza sen słodki nie bierze...

a w *Panu Tadeuszu* (ks. XI, w. 99—100):

Spali: gospodarz domu, wodze i żołnierze;
Oczu tylko Wojskiego sen słodki nie bierze.

Szczegóły te są dobrze znane, więc nie będziemy ich dalej cytować. Ale jeśli w *Panu Tadeuszu* taka stylizacja służy dla efektów heroikomicznych, o tyle w zakończeniu V pieśni *Beniowskiego* Słowacki stylizując rozprawę z Mickiewiczem na podobieństwo walki Achillesa z Hektorem czyni to dla uwznioślenia sytuacji. A jak bardzo potrzebna tu jest przy lekturze świadomość, że mamy do czynienia z aluzją literacką, o tym świadczy najlepiej wiersz 564:

Zabiję — trupa twego będę włóczył.

Wyobraźmy sobie teraz czytelników (a takich będzie coraz więcej!), którzy nigdy nie czytali *Iliady*, i pomyślmy, jakim krwiożerczym i pałającym dziką nienawiścią potworem musi im się w tej chwili wydawać autor *Beniowskiego!*

Inny typ aluzyjnej stylizacji spotykamy w *Marchołcie*, gdzie historia wyniesienia i upadku Marchołta jest stylizowana na stosunku tłumu do Chrystusa: naprzód uwielbienie i triumfalny wjazd, a wkrótce potem złorzeczenie i wołanie o karę krzyżową. Dlatego Przywódca tłumu, który jest nazywany w stałym nawiasowym komentarzu Apostołem Marchołta, tak przemawia do wyniesionego świeżo na tron bohatera:

Kim ja jestem albo za co
ja uchodzę?
Może grzesznik i ladaco,
lecz ty mnie podnosisz, praco!
Biedny, panie, rybak może,
który siedząc przy jeziorze,
słyszał, panie, słowo boże —
celnik może, co na drzewie
siedząc, panie, śród gałęzi,
nie utrzymał na uwięzi
swego ducha,
jeno, słysząc słowo boże
o tym ziarnie, o tej plewie,
unoszące się na nowo,
a którego tłum dziś słucha —
słysząc, panie, ton radosny
w nowym śpiewie,
zlazł z swej sosny,
przyłączył się do twej rzeszy —
bo masz rzeszę, możny panie!

Zarówno elementy sytuacyjne, jak i słownictwo są wielorakim nawiązaniem do narracji ewangelicznej i stanowią typową stylizację sytuacyjną.

Aluzja dla wydobycia kontrastu może dotyczyć nie samej sytuacji, lecz charakteru bohatera. Odwołanie się do cudzego utworu stwarza wtenczas tło uwypuklające rys, który autor zamierza specjalnie podkreślić. Dla przykładu zacytujemy sposób, jakim posłużył się Puszkin, nawiązując do *Konrada Wallen-*

roda. Mickiewicz, aby pokazać roztargnienie Aldony pod wpływem przeżywanej miłości, każe Kiejstutowi mówić tak o własnej córce:

Sama nie widzi, co robi, wszyscy mi to powiadają,
Wczora postrzegłem, że róży kwiatek wyszyła zielono,
A listeczki czerwonym umalowała jedwabiem...

Puszkin zaś na początku XV rozdziału powieści *Dubrowskij* mówi o swej bohaterce:

„Maria Kiryłowna siedziała w swym pokoju przy otwartym oknie wyszywając na krosnach. Ale nie myliła się w doborze jedwabiu na podobieństwo kochanki Konrada, która w miłosnym roztargnieniu wyszywała różę zielonym jedwabiem. Pod jej igłą kanwa bezbłędnie powtarzała rysunek wzoru; nie bacząc na to, myśli jej nie skupiały się na pracy błądząc bardzo daleko" (przekład K. G.).

Jest to przykład znakomitego posłużenia się sytuacją wziętą z cudzego utworu dla osiągnięcia własnych celów artystycznych.

Jednoznaczne nawiązanie do cudzego utworu może być wynikiem tego, że działa on jako podnieta liryczna lub polemiczna. Przykładem wyłącznie polemiki jest słynna *Odpowiedź na Psalmy przyszłości*, przykładem lirycznych nastrojów wywoływanych przez obce dzieło są parokrotne aluzje Norwida do *Romeo i Julia*. W klejnocie liryki, jakim jest wierszyk *Nad Capulettich i Montecchich grobem*, mamy tylko bolesną zadumę, ale w *Tęczy* nawiązanie do historii kochanków z Werony dźwięczy ostrym dysonansem, skierowanym pod adresem zakończenia tragedii Szekspira, gdzie — jak wiadomo — następuje spóźnione pogodzenie się zwaśnionych rodzin. W *Tęczy* zaś autor, opowiedziawszy historię tego znaku pojednania między Stwórcą i światem ziemskim, przechodzi pod koniec utworu do dziejów dwóch werońskich rodzin i na widok tęczy, która niespodziewanie wieńcząc szczyty wrogich niegdyś zamków, złączyła je niejako ze sobą, wybucha gorzką refleksją:

A jam pomyślał: tu kłamie i ona!
Czyż łatwiej, łatwiej planetę zwaśnioną
Zeswoić z tęczą Twórcy rozjaśnioną,
Lub upiąć w niebie gwiazdy nowej klamrą,
Niż serca ludzi wpierw, nim ludzie zamrą.

Analogicznych wypadków tego typu aluzji literackiej można by cytować dowolnie dużo.

Niezmiernie szeroki zasięg aluzji literackiej obserwujemy w literaturze europejskiej poczynając od XVIII w., gdy chodzi o charakterystykę postaci literackich za pomocą ich lektury. Wymieniając nam książki, którymi jego bohater się karmi, autor informuje nas o jego kulturze umysłowej, o jego upodobaniach, nastrojach i dążeniach. Rzecz jasna, że jeśli czytelnik nie ma pojęcia, co zawierają książki, o których mowa, to nie chwyta intencji autorskiej, a ta może odtwarzać równie dobrze pozytywny, jak i satyryczny stosunek autora

do jego postaci literackiej. Co więcej, może poprzez charakterystykę postaci odtwarzać stosunek autora do wymienionych książek. Jest to więc niezmiernie ważny typ aluzji literackiej dla odbioru całej zawartości treściowej danego dzieła. Zacytujmy kilka przykładów z literatury polskiej [1].

Nasz XVIII w. dostarcza głównie aluzji o celach satyrycznych. Wszystkie lektury bohaterów wymienionych w *Przypadkach Mikołaja Doświadczyńskiego* (*Koloander*, romanse Scudéry) charakteryzują umysłowość środowiska i metody wychowawcze Damona. Rozczytywanie się Starościny Gadulskiej w *Myślach nocnych* Younga i w *Nowej Heloizie* służy tym samym celom. Całkiem inaczej będzie się przedstawiać sprawa w dobie preromantyzmu i romantyzmu. Bohaterka *Malwiny*, nie bez głębszego powodu nosząca to imię, „lubiła śpiewy o dawnym rycerstwie", albowiem, żywa jej imaginacja, wstecz ją zwracając, stawiała jej na pamięci świetne rycerskie czasy lub mgliste bardów dumania". Kto by miał wątpliwości, że ostatnie słowa są peryfrastycznym wskazaniem na *Pieśni Osjana*, tego naprowadzą na właściwą drogę dalsze słowa charakterystyki, z których wynika, że postać bohaterki, jak i jej imię, przypominały „te młodociane dziewice, które niegdyś po bajecznych pałacach Fingala snuły się i które Osjan śpiewał". Poza tym dowiadujemy się, że Malwina śpiewa utwór *Wieniec Haliny*, który jest przekładem angielskiego poety, Mathew Priora, i rozczytuje się w *Ludgardzie* Kropińskiego. Ten zespół lektury jest dostatecznie wymowny.

Z kolei *Dziady* wileńsko-kowieńskie. Dziewica w samotnym pokoju snuje marzenia o kochanku pod wpływem lektury *Valérie*, a Gustaw przed poznaniem wymarzonej kochanki rozczytuje się w Tassie, w okresie szczęśliwej miłości czyta wraz z wybranką serca dzieła Rousseau (oczywiście *Nową Heloizę*), w godzinie szaleństwa wymienia jako swą lekturę *Wertera* i też *Holoizę*. Dziecko z czarnymi oczyma w *Godzinie myśli* żyje mistycznymi wyobrażeniami Swedenborga, a Kordian okazuje też dobrą znajomość tego pisarza i snuje refleksje na marginesie lektury *Króla Lira*.

Lektura tego samego pisarza w różnych okresach literatury może rzucać na bohatera światło zupełnie odmienne. Jeśli Malwina czytała *Ludgardę* Kropińskiego, na pewno to nie miało świadczyć o niej ujemnie, ale gdy zaściankowe szlachcianki w *Kollokacji* śpiewają piosnkę tegoż poety *Te brzóz kilka*, intencją autora powieści jest cel satyryczny. Epoka międzypowstaniowa tępi dawny sentymentalizm, podobnie jak epoka następna rozpocznie walkę z romantyzmem.

Rolę zabójczą tego ostatniego w losach Wokulskiego ma ilustrować scena, gdy bohater czyta *Sonety* Mickiewicza. Natrafiwszy na słowa:

> Zrywam się, biegę, składam na pamięć wyrazy,
> Którymi mam złorzeczyć okrucieństwu twemu,
> Składane, zapomniane po milijon razy.
> Ale gdy ciebie ujrzę, nie pojmuję czemu
> Znowu jestem spokojny, zimniejszy nad głazy,
> Aby goreć na nowo — milczeć po dawnemu —

[1] O znaczeniu lektury Wertera dla jego charakterystyki mówiłem w pracy: *Słowacki jako poeta aluzji literackiej* — *Pam. Liter.* LI, zesz. 2 (1960).

Wokulski ma wrażenie, że teraz odkrył, kto zaczarował jego duszę, zatruł go sentymentalnymi poglądami na miłość, uczynił z miłości żałobny ołtarz, gdy jest ona naprawdę radością świata. Za chwilę dalsza refleksja doprowadzi go do wniosku, że poezja romantyczna była zatruta przez chorobliwe stosunki społeczne, więc ostatecznie one zawiniły, że poeta karmił innych własnym nieszczęściem. Słowem — lektura bohatera staje się punktem wyjścia nie tylko diagnozy charakterologicznej jednostki, ale całego społeczeństwa i jego kultury.

Jakże bogaty jest wachlarz lektury, o której mówi Joasia z *Ludzi bezdomnych* w swym dzienniku: od Izajasza, Ajschylosa i Owidiusza aż do Nietzschego i Przybyszewskiego! I oczywiście ten bezlik nazwisk i tytułów nie jest popisem erudycji samego autora, tylko ewokacją klimatu duchowego, w jakim żyje Joasia. Komu ta lektura jest obca, ten nie zbliży się do postaci, którą ona ma charakteryzować.

I ostatni przykład, jak trudna do uchwycenia bywa czasem intencja autora posługującego się tym typem aluzji. Charakteryzując umysłowość Cezarego Baryki jako podrostka, gdy przebywał jeszcze w Rosji, Żeromski komunikuje, że bohater jego czytywał różne zakazane książki, m.in. nieprzyzwoite wiersze Puszkina i innych pornografów. Wzmianka ta naraziła Żeromskiego na przykrą polemikę z mieszkającym wtedy w Polsce rosyjskim pisarzem Arcybaszewem, który wystosował do autora *Przedwiośnia* list otwarty stwierdzając w nim, że inkryminowany ustęp powieści stanowi obrazę dla całej rosyjskiej literatury. Dodać należy, że to nie sam Arcybaszew okazał tak mało zrozumienia dla subtelniejszych środków literackiego wyrazu, lecz ktoś, co *Przedwiośnie* czytał, o istnieniu danego urywka go poinformował i tekst polski mu przetłumaczył. W odpowiedzi swej Żeromski musiał klarować, że dla chłopca wychowanego w tych warunkach, w jakich wzrastał Cezary Baryka, Puszkin był autorem przede wszystkim rzeczy kpiarskich i nieprzyzwoitych. Wobec tego:

„Jako autora tych właśnie wierszy bohater mój cenił wysoko Puszkina, oraz innych bardzo nędznych pornografów, autorów scen czy wierszy. Lecz to nie dla mnie, lecz dla mego bohatera, i to w tym tylko okresie życia, Puszkin był «pornografem»" (*Elegie*, str. 122).

W zakończeniu swej odpowiedzi Żeromski wyraził gotowość w następnym wydaniu powieści, o ile się ukaże, zmienić to wyrażenie na inne, ale ostatecznie nie uczynił tego. Chyba słusznie!

Bardzo ciekawą formą włączenia cudzego dzieła w zakres środków artystycznych własnego jest przejęcie stworzonej przez innego autora postaci literackiej. Inicjatywę w tym zakresie dał znowu Słowacki w *Anhellim* wprowadzając anioła imieniem Eloe i sygnalizując nawiązanie do poematu Alfreda de Vigny zarówno przez lekką trawestację oryginalnego imienia (Eloa — Eloe), jak i słowami Szamana w rozdz. XI, streszczającymi poemat francuskiego autora i zaznaczającymi dyskretnie literacką pożyczkę:

„A wieszli, kto to jest ten anioł smutny na cmentarzu? Oto się zwie Eloe, a urodził się ze łzy Chrystusowej na Golgocie, z tej łzy, która wylana była nad narodami!

Gdzie indziej napisano jest o anielicy tej i wnuczce Marii Panny... jak

zgrzeszyła ulitowawszy się nad męką ciemnych cherubinów i umiłowała jednego z nich, i poleciała za nim w ciemność".

Drugi raz przejął Słowacki cudzą postać literacką (nie mówię o kontynuacji dzieł Mickiewicza, gdzie operowanie jego postaciami było następstwem samego założenia twórczego) w I rapsodzie *Króla-Ducha* przez nawiązanie dziejów metempsychicznych swego bohatera do osoby Hera Armeńczyka i odesłanie czytelnika do *Rzeczypospolitej* Platona.

Można wyliczyć z literatury polskiej wiele innych przykładów, jak wprowadzenie Konrada Wallenroda do dramatu *Kiejstut* Asnyka, no i omówione wyżej przy ustalaniu definicji zjawiska wyzyskanie postaci Konrada w *Wyzwoleniu*. Podobnie Asnyk i Wyspiański posłużyli się całą galerią postaci romantycznych dla oddania klimatu poezji tego okresu. Asnyk w *Śnie grobów* dał w ten sposób obraz twórczości Słowackiego, a Wyspiański w VIII scenie *Legionu* odtworzył aurę poezji Mickiewicza z doby wileńskiej.

Z literatury niemieckiej można by tu zacytować dramat Chr. Grabbego *Don Juan und Faust*; choć obie te postaci miały za sobą już długą tradycję literacką, ale w ujęciu Grabbego było to nawiązanie do Goethego i do opery Mozarta.

Przejęcie cudzej postaci nie da się czasem odgraniczyć jako typ aluzji literackiej od przejęcia jedynie jej imienia jako symbolu pewnego charakteru czy pewnego stosunku do życia. Zapoczątkował to Mickiewicz przejmując z romansu *Valérie* imię romantycznego kochanka Gustaw, które zrobiło dalszą karierę na naszym gruncie. Mickiewiczowskiemu Gustawowi przeciwstawił Fredro swego Gustawa w *Ślubach panieńskich*, ale za to Kraszewski w powieści *Poeta i świat* nawiązał znów do tradycji *Dziadów* wileńskich, a nawet ją wzbogacił czyniąc swego Gustawa symbolem romantycznej postawy wobec całokształtu życia. Jak silnie odczuwał sam Mickiewicz symboliczność imienia swoich bohaterów, tego dowodem słynne: *Gustavus obiit... natus est Conradus*, zawierające w wyborze drugiego imienia aluzję do własnej twórczości.

Symboliczność imienia nie musi się łączyć z faktem, że bohater utworu naprawdę tak się nazywał, wtedy imię przejęte staje się alegorycznym sformułowaniem roli życiowej, jaką bohater odgrywa. Taki wypadek zachodzi w poemacie Kasprowicza *Amor vincens*. Fabuła tego utworu jest ujęta tak abstrakcyjnie i ogólnikowo, że bohaterowie żadnych konkretnych imion nie noszą: po prostu jakiś on i jakaś ona. On jest człowiekiem, którego dotychczasowe przeżycia złamały i zepchnęły na samo dno zwątpienia i pesymizmu. Ale:

> ...oto jemu, co rzucał wężowy
> Jad na kobietę w zuchwalstwie ponurym,
> Szaman - przypadek w ostatniej godzinie
> Świętą w kobiecie przywiódł wybawczynię.

Zgodnie z tym uosobieniem przypadku autor nazywa odtąd moralną wybawicielkę imieniem Ellenai, które ma oczywiście sens alegoryczny.

Niewątpliwie ten typ aluzji literackiej jest bardzo stary i sprawił, że wiele

imion bohaterów, występujących w takich czy innych tekstach o wielkim rozpowszechnieniu, po prostu się zleksykalizowało. Adam, Ewa, Herod, Judasz, Marta, Prometeusz, Laura, Hamlet, Faust, Don Juan — to są symbole tak spopularyzowane, że ich użycie przestaje być aluzją do jednego dzieła literackiego i jest nawiązaniem do tradycji, która stała się własnością powszechną.

Stąd też jeśli Norwid, charakteryzując w *Promethidionie* przejście człowieka pierwotnego od stanu zwierzęcego do cywilizacji, powiada: „Prometej Adam wstał na rękach z ziemi podnosząc się etc.", to tradycyjna symboliczność obu imion powoduje, że trudno tu mówić o aluzji literackiej do określonego utworu.

Operowanie symbolicznym imieniem jest szczególnym wypadkiem posłużenia się cudzym symbolem czy motywem. Przykładem tego może być słynne zakończenie *Roty*: „Pójdziem, gdy zagrzmi złoty róg", całkiem niezrozumiałe dla tych szerokich rzesz, które kiedyś śpiewały *Rotę*, a na pewno nie słyszały nawet o *Weselu* Wyspiańskiego, albo żartobliwa identyfikacja w *Beniowskim* dębu, w którym się skryła Swentyna, z dębem, na którym siedząc duma bohater *Zamku kaniowskiego*. Motyw użyty przez Goszczyńskiego miał zresztą wyjątkowe szczęście. W III pieśni *Zamku* czytamy:

Co to Nebaba tak myśli głęboko,
Między gałęźmi oparty bez ruchu?
Czym tak zasunął rozigrane oko?
Czy dąb, gaduła, szepce w jego ucho
Smutne powieści o klęskach tej ziemi?

Do tego nawiązał Mickiewicz w opisie lasów litewskich w IV ks. *Pana Tadeusza:*

.....Wszak ów dąb gaduła
Kozackiemu wieszczowi tyle cudów śpiewa...

a Słowacki w charakterystyczny sposób zaznaczył, że pije do obu poprzedników:

Był to ów sławny dąb, gaduła stary.

Bez odniesienia tego wiersza do *Zamku kaniowskiego* i *Pana Tadeusza* zaimek ó w i epitet s ł a w n y niczym się nie tłumaczą.

Nieraz stosowaną aluzją jest także parafraza cudzego tytułu. Omówiliśmy wyżej wyzyskanie tytułu dzieła Dantego przez Krasińskiego (*Nie-Boska komedia*). W tym wypadku chodziło o przeciwstawienie treści własnego utworu utworowi Dantego. Bardzo często aluzja polega na podkreśleniu analogii między obu dziełami, czasem poważnej, czasem żartobliwej. Stąd tytuły takie, jak *La Nouvelle Héloïse* albo Fredry *Nowy Don Kiszot*. Aluzyjna stylizacja tytułu ma z reguły decydujące znaczenie dla interpretacji całego dzieła, jak np. *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, wzorowane na tytule przekładu Wujka *Biblia to jest Księgi starego i nowego Testa-*

mentu, albo Kasprowicza *Księga ubogich,* będąca polską parafrazą *Biblia pauperum.*

Stąd już krok tylko do aluzji, która polega na sparafrazowaniu w tytule dzieła jakiegoś urywka z cudzego tekstu. U Żeromskiego spotykamy to dwukrotnie. Jeden z rozdziałów *Ludzi bezdomnych* jest zatytułowany: *Ta łza...,* co stanowi początek wiersza Asnyka:

Ta łza, co z oczu twoich spłynie,
Jak ogień pali moją duszę,
I wciąż mnie dręczy myśl straszliwa,
Że cię w nieszczęściu rzucić muszę.

Sens tej aluzji wynika z całego rozdziału opisującego udręki Wiktorowej Judymowej, którą mąż w pogoni za kawałkiem chleba musi na razie pozostawić własnemu losowi. Tytuł dramatu *Ponad śnieg* jest również parafrazą urywka z psalmu 5-ego śpiewanego podczas aspersji przed mszą i specjalnie ulubionego przez pisarza: „Pokropisz mię, Panie, hyzopem, a będę czysty; obmyjesz mnie, a ponad śnieg wybieleję".

Przy zanikającej stopniowo znajomości tekstów biblijnych nieraz się zdarza, że tytuły, które są ich parafrazami, stają się niezrozumiałe i w przekładzie z języków obcych zostają dowolnie zatarte, a przez to tkwiąca w nich aluzja ginie bezpowrotnie. Tak się stało z przekładem tytułu powieści Mauriaca: *Ce qui était perdu* i powieści Bruce Marshalla: *All glorious within.* Pierwszą przedwojenna tłumaczka zatytułowała: *Powrót do Boga,* gdy jest to nawiązanie do słów Chrystusa (Łuk. 19, 10): „Syn Człowieczy bowiem przyszedł szukać i zbawiać, co było zginęło". Tytuł Mauriaca jest powtórzeniem ostatnich słów tego powiedzenia.

Z powieścią Marshalla stała się rzecz jeszcze gorsza. Angielski tytuł należało oddać słowami: „Pełen chwały wewnętrznej", co się odnosi do głównego bohatera, a stanowi parafrazę wersetu 14 psalmu 45, który w przekładzie Wujka brzmi:

„Wszystka chwała tej córki królewskiej wewnątrz, w bramach złotych, ubrana rozmaitościami". (Po angielsku: *„The king's daughter is all glorious within: her clothing is of wrought gold".*)

Słowa odnoszące się do córki królewskiej Marshall zastosował do swego bohatera, a polski tłumacz wsadził do tytułu ową córkę rozmijając się zupełnie z intencją literackiej aluzji.

Ostatnią wreszcie postacią nawiązania do obcego dzieła jako podniety twórczej będą te wypadki, gdy autor kształtuje swoje obrazowanie za pomocą porównań czy peryfraz będących aluzją do szczegółów cudzego tekstu. Roi się od tego rodzaju nawiązań u Słowackiego, zwłaszcza w *Beniowskim,* i one stanowią nie lada trudność nie tylko dla przeciętnego czytelnika, który nie może podążać tak swobodnie za literacką erudycją poety, ale nawet i dla ludzi bardzo oczytanych, a jednak nie mogących się pod tym względem równać z autorem *Beniowskiego.* Istnieją tu zresztą różne stopnie trudności. Zrozumienie aluzyjnego dowcipu w takim np. porównaniu:

..... wódka gdańska
W skórzanej flaszy dźwięk dawała smaczny,
I bełkotała ta Nimfa Szatańska,
Właśnie, jak gołąb, co z miłości grucha,
Lub poetyczna na Litwie ropucha. (I, 412—416),

nie przedstawia dla odbiorcy ze średnim wykształceniem żadnej trudności. Ale już gorzej jest z takim urywkiem, nawiązującym do epopei Ariosta:

Może serca młode
Pokochają mnie za to, żem jest śmiały,
Jak Roland, który w pół rozcinał skały (II, 14—16),

choć tu ktoś nie znający Ariosta może się zadowolić pośrednią informacją Słowackiego, że był gdzieś kiedyś taki bohater imieniem Roland, i dalej się nie martwić. O wiele wyższy stopień trudności występuje w urywku następującym (I, 761—766):

O Boże! gdyby przez metempsykozę
W Kozaka ciało wleźć, albo w Mazura,
I ujrzeć, jaką popełniłem zgrozę,
Pisząc — na przykład — Anhellego. Chmura
Gwiazd, białych duchów, które lgną na łozę
Jak szpaki Danta...

Bez znajomości I pieśni *Piekła*, gdzie mowa o duchach potępieńców miotanych wichrem, jak gromada szpaków, nie wiadomo, o co chodzi, tym bardziej że Słowacki zmienił nieco obraz Dantego.

W oryginale włoskim czytamy:

E come gli stornei ne portan l'ali,
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato gli spiriti mali,

co w przekładzie Aliny Świderskiej (nierównie wierniejszym niż Porębowicza) zostało oddane słowami:

I jako szpaków wędrownych gromada,
kiedy od chłodu skrzydła im pomdleją,
to tu to ówdzie z powietrza opada.

Omdlewanie ptaków miotanych zimowym wichrem Słowacki określił słowami: „lgną na łozę", co uzyskuje sens dopiero po skojarzeniu z obrazem oryginału.

W innym miejscu Słowacki czyniąc porównanie aluzyjne częściowo pomaga czytelnikowi pewnymi szczegółami obcej fabuły, ale i wtedy rzecz nie jest całkowicie zrozumiała dla kogoś, kto danego utworu nie zna. Oto przykład:

Zachcenia moje są jak Klefta żądze,
Który chciał w trumnie mieć dla słońca szyby
I dla jaskółek — na co? (II, 122—124).

Źródłem porównania jest pieśń nowogrecka *Grób Dima*, którą Słowacki mógł znać albo w przekładzie francuskim Fauriela, albo w dokonanym z tegoż przekładu tłumaczeniu Chodźki, gdzie umierający Kleft (góral grecki broniący swej wolności przed Turkami) domaga się od wnuka ustawienia trumny w grobie tak, aby stojąc mógł strzelać do wrogów, i wmurowania w grób okna z prawej strony, aby co rok jaskółka dawała mu znać o wiośnie. Trzeba było wszechstronnego oczytania Kleinera, aby tę aluzję w pełni wyjaśnić.

Rozpatrywaliśmy dotąd aluzje bezpośrednie do dzieł obcych, które odegrały rolę twórczej podniety dla utworu danego. Zatrzymamy się teraz nad przykładami aluzji w formie cytatu wplecionego w tekst dzieła. Takie posłużenie się obcymi słowami posiada w większości wypadków charakter służebny, sygnalizujący związek z obcym dziełem jako podnietą twórczą. Dlatego zachowamy w podawaniu przykładów kolejność analogiczną do omówionych wyżej rodzajów aluzji.

Tak więc w *Wacławie* spotykamy wiersze (361—363):

On tak wyglądał jak rycerz Solimy
Piękny i straszny, kiedy go koń kary
Niósł do kochanki przez burzanów jary...

które są parafrazą następującego urywka w *Marii:*

I tak to leciał Wacław — Szczęśliw, trwożny razem,
Śliczny, straszny — był wiernym śmiertelnych obrazem.

W *Balladynie* Słowacki podkreśla, że główny schemat akcji początkowej przejęty jest z *Malin* Chodźki, dwukrotnym cytatem z wymienionej ballady. Słowa Skierki:

Matko, w lesie są maliny,
Niechaj idą w las dziewczyny.
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze...

są parafrazą czwartej zwrotki *Malin* (w. 3—4 są powtórzeniem dosłownym), a *Śpiew duchów* w scenie pierwszej IV aktu:

Na twej czarnej brwi
Niby kropla krwi.
Kto wie, z jakiej to przyczyny?
Od maliny lub kaliny...

jest cytatem prawie nie zmienionym (u Chodźki: j e j, nie t w e j, co wynika z narracyjnego kontekstu).

Typowym przykładem cytatu dla zasygnalizowania, że dane dzieło przejmuje cudzą postać literacką, są słowa Wróżki w *Wyzwoleniu*:

> Słyszycie wicher, pędzi chmury śniegów:
> tam marzną waszych ostatki szeregów.

Analogiczną parafrazę (nie cytat) stosuje Asnyk w *Śnie grobów* (II, 175) każąc wołać rycerzowi czarnemu: „kto rycerz niech wstaje!" — co jest nawiązaniem do końcowej wizji *Anhellego* (rozdz. XVII).

Przykładem cytatu dla podkreślenia analogii sytuacyjnej jest wyżej przytoczony urywek o niespaniu Wojskiego (*P.T.* XI, 99—100), a da się analogicznych wypadków w *Panu Tadeuszu* wskazać znacznie więcej. Równie dobrze można znaleźć podobne zastosowanie aluzji w liryce, gdy chodzi o uwypuklenie analogii jakiegoś przeżycia. W ten sposób postąpił Tuwim dając w zakończeniu wiersza *Bagdad czyli o przyszłym poecie* parafrazę czterowiersza zamykającego IV cz. *Dziadów*:

> Bo słuchajcie i zważcie u siebie,
> Że według bożego rozkazu,
> Kto raz słowem trafił w sen ułudny,
> Ten nie zazna szczęścia ni razu.

Sparafrazowany cytat podkreślający analogię sytuacyjną może się stać po prostu odautorskim komentarzem wyjaśniającym, co naprawdę zachodzi przed naszymi oczyma. Gdy w III cz. *Dziadów* Konrad pada nie zdoławszy wypowiedzieć ostatniego słowa, które miało być ciosem degradującym Stwórcę świata do poziomu szatana, pierwsza jego wypowiedź po tym upadku brzmi:

> Przepaść — tysiąc lat — pusto — dobrze — jeszcze więcej!
> Ja wytrzymam i dziesięć tysiąców tysięcy —
> Modlić się? — tu modlitwa nie przyda się na nic —
> I byłaż taka przepaść bez dna i bez granic? —
> Nie wiedziałem — a była.

Jeden z historyków literatury, który nie zwrócił uwagi na to, że słowa te są parafrazą pewnego urywka z *Apokalipsy* (choć rzecz była już znana, gdy pisał), wyraził się, że Konrad „bredzi". Niewątpliwie intencją Mickiewicza nie było pokazanie bohatera w stanie rzekomego delirium. Intencja ta ujawnia się poprzez zestawienie z następującym urywkiem:

„I widziałem Anioła zstępującego z nieba, mającego klucz przepaści i łańcuch wielki w ręce swojej. — I uchwycił smoka, węża starego, który jest diabeł i szatan, i związał go na tysiąc lat. — I wrzucił go w przepaść i zamknął i zapieczętował nad nim, aby nie zwodził dalej narodów, ażby się wypełniły tysiąc lat, a potem ma być rozwiązan na mały czas" (*Apokalipsa*, 20, 1—3; przekład Wujka).

W świetle faktu, że słowa Konrada są parafrazą przytoczonego urywka,

sytuacja bohatera staje się jasna: on przeżywa świadomość, że za swój bunt został strącony w przepaść na tysiąc lat, jest to więc analogia do zakończenia buntu Lucyfera (Izajasz, 14, 12—15), Prometeusza czy Arymana (z wiersza Mickiewicza *Aryman i Oromaz*). Zakończenie Improwizacji okazuje się wtedy odpowiedzią Boga, już nie milczeniem, lecz czynną interwencją, która — jak to wynika ze słów duchów z lewej strony — jest przede wszystkim uratowaniem grzesznika od nieuchronnej zguby.

Cytat lub jego parafraza mogą służyć także charakterystyce bohatera. Gdy Marchołt (Kasprowicza) mówi o sobie:

> Juści tego ja nie powiem,
> żem jest karłem —
> Sam pan krawiec się przestrasza,
> żem na miarę Fidiasza —

to słowa te, będące parafrazą znanej i na początku obecnego stulecia często cytowanej strofy z *Beniowskiego* (III, 537—544), służą do podkreślenia wielkiego wymiaru moralnego bohatera przy pozorach, że się mówi tylko o jego stronie cielesnej.

Z kolei rola cytatu lub parafrazy dla wyrażenia osobistego stosunku autora do cudzego dzieła. Takim wystawieniem pomnika fraszce Kochanowskiego *Na lipę* jest następująca strofa *Podróży na Wschód* (VI, 49—54) operująca motywami wymienionej fraszki:

> Lubiłem lipę, co nad sławnym Janem
> Cień rozstrzelany zbierała pod siebie
> I co rok miodu obdarzała dzbanem
> Niewymyślnego w żądzach i potrzebie,
> Co była drugim poety mieszkaniem,
> Głośna słowików — szpaków narzekaniem.

O wiele częściej jednak można spotkać u Słowackiego parafrazy, których celem jest parodia. Czasem chodzi w niej o zaczepkę pod adresem jakiegoś utworu, częstsze zastosowanie ma wszakże parodia wynikająca z kontrastu między cytatem lub parafrazą i sytuacją, w której dany tekst jest przytaczany. Podczas fatalnego noclegu w Vostizzy (*Podróż na Wschód*, pieśń VI) nieszczęśnicy, którym woda leje się na głowę, pocieszają się albo cytatem z Kochanowskiego: „Cnota skarb wieczny, cnota klejnot drogi", albo humorystyczną parafrazą słynnych słów Wergiliuszowej Dydony (*„Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor"*):

> I kiedyś w późne wieki... wstanie mściciel
> I tu postawi hotel... mości panie.

Bywa i tak, że splecenie ze sobą kilku cytatów ma na celu sparodiowanie jakiejś maniery literackiej, jak w strofie następującej *Beniowskiego* (V, 173—180):

Ej ty na szybkim koniu!... Dalej wiecie...
Wieszcz wielki sobie zapytanie czyni;
A drugi mu wieszcz w przyległym powiecie
Odparł: Skąd, powiedz, wracają Litwini?
That is the question! Tu pytanie trzecie:
Komu ty jedziesz? jak mówią Żmudzini...

Dodajmy, że sam Słowacki w swych młodzieńczych utworach niemało w duchu tej maniery rozpoczynania narracji od retorycznych pytań nagrzeszył.

Jesteśmy już w sferze satyry literackiej. Największym jej dziełem u nas był i pozostaje chyba *Beniowski*. Na każdej niemal stronie pierwszych pięciu jego pieśni można znaleźć przykłady satyrycznych aluzji w formie takiej czy innej parafrazy cudzego tekstu, więc nie będziemy ich więcej przytaczać.

Ogromną większość dotychczasowych przykładów czerpaliśmy tu z literatury nowszej. Ale metoda aluzji literackiej już istniała w dobie Renesansu, choć pełniła wtedy niejednokrotnie funkcję odmienną niż w opisanych tu wypadkach. Była najczęściej erudycyjnym popisem. Poeci ówcześni wplatali do swoich dzieł całe urywki z literatury starożytnej licząc na to, że wykształcony czytelnik zauważy tę chwalebną pożyczkę. Oto przykład z Kochanowskiego:

Nie umiem ja, gdy w żagle
Uderzą wiatry nagle,
Krzyżem padać i świętych przenajdować dary,
Aby łakomej wodzie tureckie towary
Bogactwa nie przydały...

(*Pieśni*, I, 9)

Urywek ten jest niemal dosłownym przekładem z pieśni Horacego (III, pieśń 29, w. 57—61) z tym oczywiście, że u rzymskiego poety nie mówi się o padaniu krzyżem i przebłagiwaniu świętych i że chodzi o towary cypryskie i syryjskie, nie zaś tureckie. Podobnych przykładów można by znowu cytować mnóstwo. Kto ciekaw, niech przejrzy komentarze Sinki do głównych dzieł Kochanowskiego.

Podobny charakter mają czasem cytaty będące powołaniem się na czyjś autorytet. Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (pieśń II) omawiając satyrę i jej „prawidła" dwukrotnie wplata do swego tekstu wypowiedzi wielkich przedstawicieli tego gatunku, Naruszewicza i Krasickiego, nie uprzedzając zresztą czytelnika o pożyczce.

Ciągle podkreślaliśmy tu, że istotą aluzji literackiej jest włączenie zawartości obcego dzieła w zakres środków działania utworu posługującego się aluzją. Ze stanowiska tej definicji nie podobna będzie uznać za aluzje cytatów tak rozpowszechnionych, że ludzie, którzy się nimi posługują, mogą nawet nie wiedzieć, skąd się dane powiedzenie wzięło. Na pomoc tej niewiedzy spieszą specjalne słowniki, kodyfikujące utarte wyrażenia i zdania ze wskazaniem na ich źródła. Jest rzeczą jasną, że ktoś, co posługuje się jakimś powiedzeniem nie wiedząc, skąd się ono wzięło, nie nawiązuje aluzyjnie do dzieła, z którego dany cytat pochodzi. Takie więc zleksykalizowane cytaty nie są aluzjami literackimi, choć w okresie początkowym zdobywania swej po-

pularności może nimi i były. Przypuszczam, że jest wielu mówców w Polsce, którzy w publicznych wystąpieniach lubią mówić o „mierzeniu sił na zamiary" albo zapewniać, że „trzeba z żywymi naprzód iść", ale byliby bardzo zakłopotani, gdyby ktoś kazał im się wylegitymować ze źródła tych powiedzeń.

3. ALUZJA POŚREDNIA

Jeżeli związek między dwoma tekstami nie został zasygnalizowany w żaden z wymienionych tu (czy analogicznych) sposobów, wówczas stajemy wobec faktu, który nastręcza różne interpretacje. Mogą tu zachodzić ewentualności następujące:

1. reminiscencja podświadoma;
2. reminiscencja świadoma o charakterze aluzji;
3. reminiscencja świadoma bez intencji aluzyjnej;
4. plagiat.

Rozróżnienie tych wypadków nastręcza nieraz duże trudności i zmusza do wnioskowania jedynie hipotetycznego. Pewnym historykom literatury zdarzały się i takie wypadki, że dopatrywali się wpływów tam, gdzie ich być nie mogło, bo utwór, który miał rzekomo ów wpływ wywierać, nikomu nie był dostępny. Stwierdzenie, że jakaś reminiscencja (jeśli w ogóle zachodzi jej możliwość) jest świadoma czy nieświadoma, należy do psychologii twórczości i na podstawie samego tekstu stwierdzić się nie da. Rozstrzygającym dowodem może być tylko osobiste wyznanie autora, czy jakieś uboczne okoliczności upoważniające do takiego lub innego wniosku. Bardzo wiele cennego materiału przykładowego dostarcza w tym względzie książka Borowego *O wpływach i zależnościach w literaturze* i do niej wypada odesłać wszystkich, których ta rzecz interesuje. Do sprawy świadomego plagiatu jeszcze powrócimy. Zagadnienie, które mamy na razie rozpatrzyć, sprowadza się do możliwości czy niemożliwości stwierdzenia, że jakiś tekst jest aluzją literacką, chociaż autor jego aluzyjności nie zasygnalizował.

Jeżeli nie zasygnalizował, to nie może być mowy o aluzji — odpowie ktoś! Słusznie! Toteż różnica między aluzją bezpośrednią a pośrednią polega na tym, że owo zasygnalizowanie ma charakter ukryty, niejako zakonspirowany. Aluzyjność ujawnia się dopiero bacznemu obserwatorowi, który umie skojarzyć oba pokrewne teksty i dostrzeże celowe ukształtowanie tekstu późniejszego jako aluzji do wcześniejszego.

Zilustrujemy to następującym przykładem. W XI rozdz. *Anhellego*, gdy Szaman wysłuchał dłuższej skargi bohatera na życie i pragnienia jego, aby umrzeć, wypowiada następującą refleksję:

„Zaprawdę, że jak dawniej wiele było opętanych przez czarty, tak dziś wielu jest opętanych przez czyste anioły. — Cóż zrobię? Oto wypędzę wszystkie te duchy z ciał i pozwolę, aby weszły w lilie wodne i rozleciały się po gwiazdach różanych, i zamieszkały w tym, co jest najpiękniejszego, a opuściły ludzi".

Urywek ten nie sygnalizuje w żaden bezpośredni sposób swego związku z innym jakimkolwiek tekstem (jak to mamy przy wprowadzeniu postaci

Eloe), a jednak jest niewątpliwą aluzją do opowiedzianej przez Mateusza historii uzdrowienia dwóch Gerazeńczyków i tylko w zestawieniu z nią gra pełnią swego znaczenia. Historia ta w przekładzie Wujka brzmi tak:

„A gdy się przewieźli za morze do krainy Gerazeńczyków, zabieżeli mu dwaj mający diabelstwo, z grobów wychodzący, bardzo okrutni, tak iż żaden nie mógł przejść oną drogą. A oto zakrzyknęli mówiąc: Co nam i tobie, Jezusie, synu Boży? przyszedłeś tu przed czasem męczyć nas. A było niedaleko od nich stado wiela wieprzów na paszy! A czartowie prosili go, mówiąc: Jeźli nas wyrzucasz stąd, puść nas w stado wieprzów. I rzekł im: Idźcie. A oni wyszedłszy, weszli w wieprze. A oto wszystkie stado, pędem z przykra wpadło w morze i pozdychało w wodach" (Mat. 8, 28—32).

Aby więc jakiś tekst, w którym nie ma bezpośrednio zaznaczonego związku z innym tekstem, mógł być odebrany przez czytelnika jako aluzja, musi on spełniać następujące warunki:

1. odnosić się do utworu, na którego powszechną znajomość wolno liczyć (w danym wypadku — Nowy Testament);
2. operować identyczną albo bardzo podobną tematyką (tu: opętanie człowieka przez jakieś istoty nadprzyrodzone i uwolnienie go od nich);
3. kształtować tematykę w sposób będący opozycją wobec potraktowania jej w utworze, do którego stanowi aluzję (tu: diabły — anioły; wieprze — lilie wodne; utonięcie w wodzie — rozproszenie się po gwiazdach różanych).

W świetle tych cech aluzji pośredniej, dających się ustalić w sposób wolny od wszelkiego psychologizmu (utwór aluzyjny może być anonimowy), z łatwością dostrzegamy różnicę między aluzją pośrednią i plagiatem. Nikt nie robi plagiatu z utworu powszechnie znanego, a najczęściej plagiator okrada autora obcojęzycznego, licząc na to, że źródło w języku mało znanym dla danego społeczeństwa nie zostanie przez nikogo wykryte. Następnie plagiator trzyma się niewolniczo swego wzoru we wszystkim, co stanowi istotę rozwinięcia tematu, nie przeciwstawia się mu w żadnym ważnym szczególe, a zmienia dla zatarcia śladów szczegóły zewnętrzne, jak tutuł utworu, imiona i nazwiska osób, drugorzędne cechy kolorytu lokalnego itp. — Tak dokonano angielskiego plagiatu z powieści Kraszewskiego *Morituri*, która się ukazała pod tytułem *Court Royal* (Leipzig 1886). A co najzabawniejsze, to to, że wymieniony angielski plagiat doczekał się potem przekładu na język polski i jako *Królowy dwór* — powieść z angielskiego, zachwycał snobów nie interesujących się polską literaturą [1].

Można więc zdobyć całkowicie obiektywne kryteria dla stwierdzenia, czy zbieżność między dwoma tekstami jest czy nie jest aluzją literacką nawet wtedy, jeśli autor nie zasygnalizował związku w sposób bezpośredni. Spróbujmy się teraz przyjrzeć szczegółowiej, na czym taka aluzja może polegać! Oczywiście wystąpią tu analogie z wypadkami aluzji bezpośredniej.

I znów autorem, który może tu dostarczyć najwięcej materiału przykładowego, będzie Słowacki, a dziełem jego, które od początku do końca utkane jest z tego typu aluzyj, okaże się *Balladyna*.

[1] Sam spotkałem się dwukrotnie z egzemplarzem tego przekładu w bibliotekach ziemiańskich na dawnych tzw. kresach.

Jest *Balladyna* syntezą wątków i motywów zarówno balladowych, jak i dramatycznych, a że bożyszczem dramaturgów ówczesnych był Szekspir, więc wątków i motywów Szekspirowskich. Słowacki sięga w obu wypadkach do rzeczy najbardziej w jego epoce znanych i popularnych, inwencję własną kształtuje przez odwołanie się do utworów, które ówczesny czytelnik musiał mieć żywo w pamięci. Celem artystycznym jest pokazanie, jak można znane pomysły literackie wyzyskać w sposób bardziej intensywny lub inaczej, nieraz lepiej umotywowany.

Nie będę przeprowadzać szczegółowego zestawienia pierwiastków fabularnych, które Słowacki przejął z ballad takich, jak *Maliny, Lilie, Świtezianka, Świteź, Dziki myśliwiec* Bürgera (znany naszej publiczności w przekładzie Odyńca), albo z dramatów Szekspira: *Król Lir, Makbet, Sen nocy letniej* czy *Ryszard III.* Dokonano tego dawniej, a zasługą analizy przeprowadzonej przez Kleinera było wykazanie intencji Słowackiego, aby dać głębszą motywację psychologiczną postępowania jego bohaterów, znajdujących się w sytuacji analogicznej, jak postacie Szekspira. Jest ciekawe, że sama próba tego wykazania ściągnęła na Kleinera ostrą krytykę ze strony Manfreda Kridla, który się irytował, jak można zestawiać „ucznia" Słowackiego z jego „mistrzem" — Szekspirem. „Taka była przesądów owoczesnych władza" — powiedzielibyśmy za Podkomorzym, przesądów, że zbieżności tekstowe *Balladyny* z dziełami Szekspira mogą świadczyć tylko o działaniu reminiscencji, o mniej lub więcej świadomym uleganiu cudzemu wpływowi, nie zaś — o posłużeniu się Szekspirem jako tłem kontrastowym dla uwypuklenia własnych pomysłów. Nie powtarzając więc za Kleinerem jego wywodów, które są najzupełniej trafne i przekonywające, chciałbym tylko zwrócić uwagę na niektóre szczegóły.

Jednym z objawów naśladowania Szekspira ma być wprowadzenie anachronizmów do *Balladyny.* Ale cokolwiek powiedzielibyśmy o genezie Szekspirowskich anachronizmów, jedno jest pewne, że te z *Balladyny* wywodzą się z zupełnie innych źródeł. Pierwsza ich kategoria to typowe dla baśni ludowej i legend mieszanie ze sobą epok i ludzi z różnych epok. Skutkiem tego autor daje stylizację Polski przedhistorycznej w duchu stosunków państwowych i kulturalnych późnego średniowiecza. Ale jest druga kategoria anachronizmów, podyktowana ariostycznym uśmiechem, otwierająca szerokie pole dla aluzji literackiej w intencji satyrycznej. Jej zawdzięcza swoje istnienie Filon z ustami pełnymi mitologicznych obrazów, dalej burmistrze o nazwiskach *Kurier* i *Pismo,* wreszcie humorystyczny *Epilog,* w którym publiczność przekomarza się z nadętym mędrkiem Wawelem, snującym hipotezy o pochodzeniu Balladyny z plemienia Obotrytów i polemizującym z jakimś innym uczonkiem, co wywodził ją z kraju Amazonek. Myślę, że ci wszyscy reżyserzy, co programowo opuszczają ów *Epilog,* nie uświadamiają sobie istoty *Balladyny,* jako fantazji utkanej z aluzji literackich, i chcą za wszelką cenę nadać dziełu Słowackiego ciężar gatunkowy wielkiej tragedii. Ale wielkość tego dzieła tkwi nie w wątpliwym tragizmie, tylko w owym „instynkcie poetycznym, zwyciężającym wbrew rozwadze i historii", aby zacytować własny sąd poety w liście dedykacyjnym do Krasińskiego.

Dramat wszelki jest dziełem obiektywnym, w którym autor w żadnej formie nie występuje. Ale w *Balladynie* on mówi o swej obecności przez celowe rozbijanie fikcji (w momentach aluzji politycznych, jak exposé rządowe Grabca,

jako króla), przez literackie założenie całości jako dzieła aluzji literackiej, wreszcie przez rozładowywanie tragizmu za pomocą żywiołowego humoru wcielonego w postaci Grabca i Chochlika, jak również za pomocą eterycznej wizji poetyckiej, którą reprezentują Goplana i Skierka. Tego rodzaju ujęcie podkreśla władztwo autora nad tworzywem, prymat artyzmu nad fabularną treścią, rozkoszowanie się przez poetę samym aktem tworzenia. Jest to postawa, która zbliża *Balladynę* do *Beniowskiego*, w którym też mimo wszelkich rozgoryczeń i żalów do otoczenia nad całością góruje świadomość własnej potęgi twórczej. Gdyby *Balladyna* była wydana po *Beniowskim*, Słowacki mógłby umieścić na jej czele jako motto słynną strofę:

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa etc.

I nie jest może przypadkiem, że te dwa dzieła: *Balladyna* i *Beniowski*, które są najświetniejszym popisem Słowackiego jako poety aluzji literackiej, są jednocześnie najsilniejszym wyrazem jego radosnej świadomości jako poetyckiego twórcy. Boć i *Balladynę* nazwał Słowacki „gorzkim poematem", a jednak nad oficjalną niejako goryczą obu tych szczytowych arcydzieł góruje siła i radość świadomego swej potęgi artysty.

Słowem tylko ten odbiorca, w którego pamięci i wyobraźni współgrają z tekstem *Balladyny* różne dzieła, powiązane z nią aluzyjnie, odczuwa sens i urok tego utworu.

Aluzja pośrednia może operować schematem fabularnym cudzego dzieła, ażeby się przeciwstawić jego problematyce (*Lambro* w stosunku do *Konrada Wallenroda*, częściowo *Kordian* w stosunku do *Dziadów*), a może wyrażać się w polemicznym nawiązaniu do cudzej problematyki bez jakichkolwiek pokrewieństw fabularnych. Puszkin pisząc swego *Jeźdźca Miedzianego* dawał odpowiedź na koncepcje Mickiewicza wyrażone w *Dziadach*, a dotyczące roli historycznej Piotra Wielkiego i zbudowania Petersburga, ale jakiegokolwiek związku fabularnego między obu utworami nie ma.

Polemika może wreszcie nawiązywać do cudzej wizji poetyckiej mającej charakter symboliczny czy alegoryczny. Trzeci akt *Wyzwolenia* operuje w ten sposób obrazami poetyckimi *Legendy* Krasińskiego, aby im przeciwstawić gwałtowne potępienie przez Konrada ich moralnej sugestii.

Opozycja może dotyczyć niekoniecznie całokształtu problematyki czy fabuły i ograniczyć się do określonych sytuacji. Scena w *Horsztyńskim*, gdy Szczęsny radzi Amelii, aby wstąpiła do klasztoru, odtwarza diametralnie odmienny stosunek bohatera do ukochanej kobiety niż analogiczna scena między Hamletem i Ofelią. Tu powtórzenie słów Hamleta przez Szczęsnego: „życzę ci wstąpić do klasztoru!" staje się niemal zasygnalizowaniem aluzji bezpośredniej.

Jak wynika z dotychczasowych przykładów, aluzja pośrednia rozwija się zawsze na podstawie jakiejś opozycji wobec dzieła, do którego ktoś aluzyjnie nawiązuje. Może to być zaznaczone nie tylko przez pierwiastki treściowe, ale również i formalne. Tematyka *Anhellego* miała pierwotnie wchodzić w skład poematu pisanego tercynami, co formalnie podkreślało raczej dantejski charakter utworu. Przez zamianę wiersza tercynowego na prozę biblijną utwór zbliżył się nie tylko do Biblii, ale i do *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa*, co ułat-

wia jego odbiór jako ideowej polemiki z Mickiewiczem. Oba dzieła zbliżają się do siebie gatunkowo, aby tym silniej grać swymi przeciwieństwami wewnętrznymi.

I Mickiewicz potrafił wyzyskać w ten sposób formę wierszową dla aluzyjnego wygrania opozycji wobec wzoru. Dawno stwierdzono, że *Świtezianka* posługuje się motywami rokokowej sielanki Karpińskiego *Laura i Filon*, aby spoza konwencjonalno-sentymentalnej dekoracji ukazać prawdę o demonicznej sile namiętności. Ale zewnętrzne upodobnienie do *Laury i Filona* zostało dodatkowo podkreślone przez identyczność budowy stroficznej obu utworów. Forma wierszowa staje się czynnikiem aluzyjnego powiązania.

W nowszej literaturze polskiej taką aluzją wyrażaną za pomocą pokrewieństwa formy wierszowej jest XXVIII urywek *Księgi ubogich*. Składa się on wyłącznie ze strof trzywierszowych zbudowanych na jednym rymie. Oto przykład:

A ci, co zaznawszy znoju
Legli na wieki w tym boju,
Niech spoczywają w spokoju.

Pokładłeś ich, Panie Boże,
I żaden już powstać nie może
Na tym skrwawionym ugorze.

Takie ukształtowanie strofy kojarzy się oczywiście z hymnem *Dies irae*. Kasprowicz nie upodobnił jej tak silnie do pierwowzoru, jak to uczynił w niektórych partiach hymnu swego pod tym tytułem, nie wprowadził bowiem ośmiozgłoskowca (byłoby to sprzeczne z toniczną wersyfikacją całej *Księgi ubogich*), ale i bez tego aluzja jest najzupełniej czytelna.

Aluzja pośrednia jest rzeczą, której istnienie da się teoretycznie uzasadnić dość łatwo, ale jej udowodnienie w konkretnych wypadkach może się okazać bardzo trudne.

Pochodzi to stąd, że aluzja pośrednia, o wiele bardziej niż bezpośrednia, przeznaczona jest dla czytelnika współczesnego ukazaniu się dzieła. Aluzja bezpośrednia jest najczęściej o tyle uchwytna, że przy jakim takim oczytaniu nie wymaga komentarza, ewentualnie sama wskazuje kierunek poszukiwań, gdzie znaleźć wyjaśnienie trudności. Aluzja pośrednia obliczona jest na czytelnika mocno wkomponowanego w życie literackie swej epoki. Kto dzisiaj rozczytuje się w *Don Juanie* tak, aby rzucił mu się w oczy związek niejednej strofy *Beniowskiego* z poematem Byrona? — Trzeba dopiero tęgich erudytów w zakresie komparatystyki literackiej, aby tego rodzaju związki powykrywać, jeśli chodzi o dzieła minionych epok. Współcześni odczytują względnie łatwo liczne aluzje ukazujących się dzieł: literackie i nieliterackie, bo czytają z bieżącej literatury nieporównanie więcej, niż będą czytać z tego samego zakresu ich wnukowie. Jeśli dana epoka zostawia po sobie jakieś dzieła trwalsze, to ich aluzje literackie, zwłaszcza pośrednie, z biegiem czasu wymagają komentarza. Stąd to historycy literatury są nieraz zmuszeni czytać nie tylko dobre dzieła dawnych epok, ale i rzeczy same w sobie niewarte poznania, którym jednak aluzje pośrednie w dziełach wartościowych nadały jakieś znaczenie.

Wykrywając sens wszystkich powiązań danego dzieła z jego historycznym i literackim kontekstem odbieramy jego zawartość w sposób nierównie bogatszy i bardziej pogłębiony. Aluzja literacka jest bowiem najlepszym świadectwem, że dzieło wyrasta ze swojej historycznej gleby i stanowi integralną część bieżącego życia literackiego.

Wiele się dyskutowało nieraz i dyskutuje o zadaniach krytyki literackiej. Myślę, że nie na ostatnim miejscu wśród jej celów winno by być wszechstronne ujawnianie aluzyjnych powiązań zachodzących między dziełami literatury współczesnej. Uratowałoby to od zapomnienia wiele szczegółów życia literackiego i utrwaliło zawartość wielu utworów, które dziś są jeszcze jako tako zrozumiałe dla czytelników, a za lat dwadzieścia będą rozumiane całkiem opacznie. Refleksja ta nie zrodziła się z powietrza. Gdy ukazują się obecnie przedruki różnych utworów dwudziestolecia, które w swoim czasie przeżywałem jako ich współczesny czytelnik, zdumiony jestem wieloma rzeczami, jakie o nich pisze powojenna generacja krytyków literackich. Może bardziej racjonalny stosunek literackiej krytyki do dzieł, które się obecnie ukazują, uchroni je w przyszłości od nieporozumień, jakie wywołuje lektura utworów tak niedalekiej jeszcze przeszłości.

Konrad Górski

Henryk Bereza

W HOŁDZIE MARZENIOM

Zofia Romanowiczowa opublikowała dwie powieści: *Baśkę i Barbarę* (1958) i *Przejście przez Morze Czerwone* * (1961). Myślę, że dopiero druga powieść Romanowiczowej pozwala utwierdzić się w rozeznaniu co do charakteru i jakości jej talentu. *Baśka i Barbara* była dziełkiem wiele zapowiadającym, ale niespokojnym wewnętrznie, bardzo jeszcze niejednolitym.

Prawdę mówiąc, pierwszorzędne były jedynie początkowe partie *Baśki i Barbary*. Zacząć w powieści pisanej przez kobietę od znalezienia słów wyrażających doświadczenia ciąży, rodzenia i macierzyństwa to znaczy zacząć od tego, co jest źródłem i apogeum kobiecości, co prowadzi do jedynej w swoim rodzaju wizji świata i człowieka. Romanowiczowa z właściwą sobie subtelnością kreśli kontury tej wizji: „Wtedy wiedziałam jednak: tak się umiera. I tak się rodzi. Tak się obraca ziemia. Tak wybucha lawa. Tak zwija się w spiralę mgławica" (*Baśka i Barbara*, str. 21). Niemowlęctwo Baśki odczute i opowiedziane przez Barbarę dało przepiękne karty prozy Romanowiczowej. Nikt poza matką nie jest w stanie wtargnąć tak daleko w świat pierwszy człowieka, zrozumieć ten największy dramat bez słów, zbliżyć się do najwspanialszej tajemnicy. Wokół tajemnicy końca zamyka się połowa wielkiej sztuki świata, tajemnica początku jest do dziś w sztuce dziewiczym lądem, bo jest to ląd niedostępny dla mężczyzny. Romanowiczowa ze zdumiewającą odwagą zbliża się do tego lądu. I ona, choć kobieta, jest skazana wyłącznie na ogląd zewnętrzny, na behawioryzm. „Nie, doprawdy, gdzie się kończyło, gdzie się zaczynało to, co było nią, w tych pierwszych tygodniach? Własne piąstki obserwowała ze zdumieniem, dwa niepojęte zwierzątka w wiecznym ruchu, skurczu, przeszywane krótkimi spięciami, obce, żywe. Przyczajała się i otwierała usta, by którąś przecież posmakować, possać, połknąć, jak pisklę, które otwiera dziób na przelatujące owady" (tamże, str. 45).

Na tyle, na ile jest to możliwe, Romanowiczowa odsłania fazy pierwszych dramatów władzy, dramatów rozeznań, dramatów wspólnoty i obcości, panowania i trwogi. Tak dochodzi pisarka do dramatu nazywania. Tu jednak tajemnica początku człowieka przeradza się w tajemnicę początku Polaka. Nie chcę powiedzieć, że ten drugi wymiar sprawy jest nieważny, stwierdzam jedy-

* Zofia Romanowiczowa: *Przejście przez Morze Czerwone*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 184, 3 nlb.

nie, że *Baśka i Barbara* przekształca się w całkiem inną już powieść, w powieść polonijno-społecznikowską. Co do mnie, wolałbym jednak, żeby Romanowiczowa sprawy polonijne wyodrębniła w jakimś rodzaju piśmiennictwa użytkowego, a fascynującą skądinąd sprawę dramatu dwujęzyczności ujęła w wymiarze równie uniwersalnym jak w początkowych partiach swego utworu. Myślę zresztą, że dramat dwujęzyczności wymagałby czegoś innego niż to, co gwarantuje technika behawiorystyczna. W najatrakcyjniejszych partiach *Baśki i Barbary* behawioryzm był jedynie możliwy, nie wynikał on jednak z żadnych programowych założeń pisarki. Że tak było, świadczy najlepiej *Przejście przez Morze Czerwone*, powieść, w której z behawioryzmu nie pozostał nawet ślad.

Przejście przez Morze Czerwone uważam za dziełko o wyrównanej, prostej doskonałości. To, co chciała pisarka powiedzieć, zostało powiedziane słowem prostym, kunsztownym i bezbłędnym. Może aż za bardzo bezbłędnym, wyważonym, przewidzianym z doskonałym wyczuciem smaku, stylu, zamiaru kompozycyjnego. Tak bezbłędnie potrafią pisać jedynie kobiety, może dlatego, że rzadko ich ambicją jest odkrywanie stylu, że nie lubią one czy nie stać je na ryzyko, na niepewność, na nieporządek, nieuchronnie związany z eksperymentowaniem, badaniem możliwości, myśleniem pod żadnym względem nie sprawdzonym. Romanowiczowa nie odkrywa w swoim znakomitym dziełku niczego, daje natomiast absolutnie wierne i absolutnie własne świadectwo prawdom ludzkiego losu w jego najcieńszych, najbardziej osobistych, najbardziej wewnętrznych przebiegach. Jej dziełko to majstersztyk kultury, mądrości, kobiecej delikatności, kobiecego wyrafinowania. Nie łatwo zabrać się do tego kunsztownego przedmiotu sztuki z narzędziami takimi, jakimi może dysponować krytyk. Przyznaję, brak mi absolutnie narzędzi dość precyzyjnych, dość delikatnych, dość czułych. Chciałbym prosić autorkę o wyrozumiałość i pobłażliwość.

Przejście przez Morze Czerwone to nowoczesny monolog, niby spowiedź, niby wyznanie, kobiety kochającej i niekochanej, świadomej swojej niedojrzałości i nie pogodzonej ze swoją dojrzałością, hołubiącej swoją niedojrzałość i pogardzającej swoją dojrzałością, chłopięco czystej i wzniosłej i chłopięco fanatycznej w swoim przywiązaniu do wzniosłości, a jednocześnie tak doświadczonej, jak to się zdarza tylko kobietom. Mimo woli antynomia dojrzałość — niedojrzałość wysunęła mi się na plan pierwszy, gdy spróbowałem najogólniej scharakteryzować rodzaj doświadczeń i przeświadczeń bohaterki i narratorki *Przejścia przez Morze Czerwone*. Można a nawet należy przypisać tym kategoriom znaczenia gombrowiczowskie, a więc ogólnointelektualne i filozoficzne, kulturowe i cywilizacyjne. Opowieść Romanowiczowej rozgrywa się na planie psychologiczno-moralnym, ale dość jest w tej opowieści sugestii, usprawiedliwiających szersze zakusy interpretacyjne. Z tym, że trzeba od razu powiedzieć, iż gombrowiczowskie kategorie dojrzałości i niedojrzałości musiałyby być skojarzone u Romanowiczowej z całkiem przeciwstawną skalą wartości. U apostoła dojrzałości niedojrzałość znaczy tyle samo co nieświadomość, nieautentyczność, nonsensowność, sztuczność, wręcz idiotyczność. To, co u Romanowiczowej nazywam żywiołem niedojrzałości, mieści w sobie pełną świadomość, jedynie prawdziwą autentyczność, najgłębszy ludzki sens, prawdziwość bardziej prawdziwą niż wszystkie realne ludzkie doświadczenia,

urodę i piękno człowieka i życia w stopniu doskonałym i absolutnym. U Romanowiczowej oczekiwany przez człowieka wymiar idealny rzeczy ludzkich, niezależnie od tego, że życie go nigdy nie potwierdza, jest po stokroć ważniejszy niż ich sprawdzalny wymiar rzeczywisty. Bohaterka *Przejścia przez Morze Czerwone* formułuje *expressis verbis* swoją zasadę wartościowania: „Wcielenie marzeń, cóż za ironia, właśnie wcielając się marzenia obracają się w cień, rzeczywistość jest cieniem marzeń, nie ciałem, szaleństwo chcieć utrwalić cień" (*Przejście przez Morze Czerwone*, str. 127).

Bohaterka powieści ściga swój świat idealny, swój świat marzeń, w którym miłość znaczy miłość i jest czysta i doskonała, w którym wspólnota ludzka daje siłę moralną i jest gwarancją człowieczeństwa, w którym radość z tej wspólnoty równoważy wszystkie cierpienia świata. Idea tego świata marzeń ucieleśniła się dla bohaterki, o ironio, w okolicznościach maksymalnego pohańbienia człowieka w niemieckim obozie wojennym. „A jednak nie, całe moje wewnętrzne przekonanie to potwierdza, razem z pamięcią, że tylko dzięki Lucynie, od pierwszej chwili, od pierwszego spotkania, rozpoznania, powitania, wymiany litości, pociechy, przerażenia, wymiany, która w religii nazywa się obcowaniem i która stanowi jedyną możliwą ludzką wspólnotę, która doskonale obywa się bez słów, przelewa cała w jednym spojrzeniu, w jednym momencie, od tej chwili możliwość załatwienia na własną rękę mej sprawy, możliwość oderwania się od tego losu, stała się dla mnie problematyczna. Przestałam myśleć: ja. Pomyślałam: my" (str. 34—35). „Granica, poza którą nie opłacało się przeżyć, nie opłacało się wyjść z obozu, była wtedy jasna i oczywista, posunięta do samych kresów człowieczeństwa, to prawda, ale tym bardziej surowa, i za nas obie Lucyna była tej granicy świadkiem i stróżem. Ona zawsze była gotowa zrezygnować, gdy ja, bardziej słaba, bardziej chwiejna, ze strachu właśnie i ze słabości nieraz czepiałam się krawędzi bardziej kurczowo, niż postanowiłyśmy, że warto" (str. 43). „Pierwszy raz w życiu i zresztą jedyny zdarzyła mi się taka integracja, takie z kimś wewnętrzne zjednoczenie, wyraźnie mi się wtedy życie przełamało, bardziej definitywnie niż przez wojnę, niż przez sam fakt wywiezienia, wyraźny był moment, w którym osobne nasze losy, mój i Lucyny, a więc i Leszka, zaskoczyły, zamieniły się w jeden, dzielony" (str. 70).

Celowo odwołuję się do tekstu powieści, ponieważ sprawy nie da się opowiedzieć, jak to się mówi, własnymi słowami, nie da się, jak tego wymagano w szkole, streścić. Powiedzieć, że bohaterka w obozie zawarła doskonałą przyjaźń z drugą kobietą, że wyznaczyła sobie idealnie pojęte miejsce trzeciej w związku tej kobiety z mężczyzną, który nie przeżył wojny, ale nie przestał istnieć jako duchowy partner, to znaczy rozbić kruchą, ale spoistą konstrukcję idealnego świata bohaterki, to znaczy obnażyć naiwność tej konstrukcji, zasugerować dwuznaczności, które w tej konstrukcji tkwią, ale nie są płaskie, nie są banalne. Świat marzeń bohaterki jest oparty na szaleństwie ludzkiego serca, ja jednak jestem ostatnim z tych, którzy by się dziwili jakiemukolwiek szaleństwu ludzkich uczuć. I kruchość, i naiwność, i dwuznaczność tej konstrukcji jest samą prawdą. Można postulować i praktykować w życiu najkonsekwentniejszą dojrzałość i nie wyzwolić się do końca od boskiego szaleństwa idealnych marzeń. Wiem, że można być zużytym w praktykowaniu programowej dojrzałości jak zdarta i wyszła z obiegu płyta i mimo tego nie być wcale wolnym od złudzenia, że zdarzy się to, co się zdarzyć nie może. Choćby się nie

wiem jak długo walczyło z dzieckiem w sobie, każdy z nas dopóki jest i niezależnie od tego, jaki jest, jest dzieckiem podszyty i wątpię, czy jest jakiekolwiek inne wyjście poza przyznaniem się do takiego stanu rzeczy. Bohaterka Romanowiczowej przyznaje się do tego. „Owinięta po maniacku swoją częścią koca, byle nie dotykać mnie, byle być osobno, zasypiała spokojnie, gdy ja połykałam łzy, gdy dziecko, które było we mnie, którym jednak byłam, potrzebowało pociechy, zwyczajnej pociechy, zażegnania niebezpieczeństwa przez czyjąś rękę na czole, czyjeś ramię pod głową" (str. 129—130).

Prawda praktycznego życia polega na tym, że jesteśmy jak pobielane groby, a marzymy jak dzieci. Godzimy się na mniej, na gorzej, na byle co, byle żyć, i łudzimy się bez większej wiary zresztą, że odżyjemy przecież, że będziemy prawdziwi, że będziemy pocieszeni, że opadnie z nas nasze świństwo, nasz grzech, nasz brud i nasza śmierć. „Gdyby można od tego wszystkiego odwrócić się, niech przepada, rozebrać się z tych wszystkich pozorów, z tych ustępstw, z tych porażeń, być razem, w zgodzie z Lucyną, z sobą, z nami, z pojęciem o Lucynie, o sobie, o nas, a wtedy, gdyby raz jeszcze drzwi otworzyły się i gdyby można przestąpić je nago. Cokolwiek by nas za tymi drzwiami czekało, nawet złe, byłoby dobre, bo razem" (str. 162). To wszystko kończy się jednak na „gdyby", na złudzeniu pobożnym, a nieprawdziwym, na czekaniu pozornym, a przecież potrzebnym.

Poprzez sztukę, a ściślej mówiąc poprzez literaturę (literatura jest w tym względzie jedyna i niezastąpiona) możemy tę sprawę rozegrać dramatycznie i heroicznie, wzniośle i ostatecznie. I tak się dzieje u Romanowiczowej. Konflikt między marzeniem a rzeczywistością rozwiązuje pisarka według wzorów tragicznej literatury. W obozie możliwość rozwiązania była w ręku obydwu bohaterek. „Tego ziarenka nie mogli nam odebrać, byłyśmy śmiertelne, więc byłyśmy w ich mocy, byłyśmy śmiertelne, więc nie mieli nad nami władzy, miałyśmy wciąż ten klucz, znałyśmy tajemnicze wyjście z tej niewoli, jedyne, jakie istniało, ale za to definitywne, skuteczne, pod postacią odmowy" (str. 44). Ten klucz pozostał po latach już tylko w ręku narratorki, a właściwie ona jedna była w stanie się nim posłużyć aktywnie, a ta druga zdolna była jedynie do bezsłownej i biernej aprobaty. Opowieść Romanowiczowej ma na celu nasze współprzeżywanie tego ostatecznego momentu, gdy klucz musiał być nieuchronnie użyty. Cel został osiągnięty, byliśmy przez krótki czas heroiczni i wzniośli, uznaliśmy na moment konieczność ostatecznego rozwiązania, dokonaliśmy bohaterskiej odmowy godzenia się na mniej, na gorzej, na byle co i będziemy istnieć znów jak świeżo pobielone groby do czasu, gdy nikt już naszych grobów bielić nie będzie. Tyle i tylko tyle dać nam może literatura.

Podkreślam, ironiczny podtekst ostatnich zdań odnosi się do możliwości literatury w ogóle, nie do dziełka Zofii Romanowiczowej. To bardzo piękna, szlachetna i ludzka książeczka, hołd złożony naszym marzeniom, naszej potrzebie marzeń, naszej konieczności marzeń.

Henryk Bereza

POEZJA UŚWIĘCONEJ SZTUCZNOŚCI

Ireneusz Iredyński: *Moment bitwy*. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 55, 3 nlb.

Cóż za jednolitość artystycznej obsesji! Można by powiedzieć o zbiorze Iredyńskiego, że jest właściwie cyklem wierszy zgrupowanych według tożsamej zasady. A jest nią to, co nazwałbym sztucznością uświęconą. Cytat najpierw, nim przyjdzie do wyjaśnień. Cytować można byle jaki wiersz, lecz by pozostać najbliżej autorskiego podkreślania znaczeń, fragment z utworu *Miejsce mojej wyobraźni:*

Wilga z ołowiu na tej klamce mieszka
głos z niej wychodzi gdy ją cugi głaszczą
a pasikonik z chleba utworzony
usycha pod stołem obok muchy miodnej [...]

Tutaj jest pająk z piór gęsich zrobiony
miednica wygodna niczym biodra białe
Tutaj nade mną pióropusz jest z lodu
iskry niebieskie pomiędzy palcami

Pozostańmy przy świecie przedmiotów: wilga z ołowiu, pasikonik z chleba, pająk z piór gęsich, pióropusz z lodu. Przytoczmy czasowniki: utworzony, zrobiony. A więc pierwotne, żywe, właściwe desygnaty znaczeń zostają w utworach Iredyńskiego zastąpione poprzez niejako ich manekiny, utworzone sztucznie na podobieństwo prawdziwych, tworzy się świat będący jakoby odzwierciedleniem prawdziwego w jakimś pokracznym rękodziele:

Kury z cukru obok dzióbią salaterkę
wieśniaczki z żołędzi obwąchują dłonie
a z nylonu świnie zapatrzone w przestrzeń.
(Przypowieść o pytiach)

W kotlinie krowy wyrzezane z wapnia [...]
Na łące z filcu wykwitają szczęki [...]
Park starych koronek
stawy z naftaliny [...]
(różne utwory)

Wystarczyłoby przykładów, lecz dorzućmy jeszcze, aby pokazać ich statystyczną obfitość: „ręce są z tektury, nogi z cienkiej dykty", „żołądki jak stare irchowe sakiewki", „arena z pumeksu", „kraby z malachitu", „tekturowe gałęzie", „gaj z tektury", „barki z mosiądzu", „z pumeksu zwierzęta", „korkowe domy", „namioty z mosiądzu", „anioł z cementu", „drzewa liście mają z blachy", „metalowe drzewa", „sępy z szkła czeskiego", „wieże oblężnicze z słomy", „pancerze z ziemniaków". I tak dalej, dalej.

Oto fragment czułego erotyku:

Porusz się kochanie Więc odkręcę główkę
Pierś zdejmę tudzież płytę wysklepioną
która przykrywa wnętrzności pokrętne

Przykładów tak wiele przytoczono, aby ukazać, że świat u Iredyńskiego jest naprawdę swoistym arcyfenomenem sztuczności — obsesją, i więcej może nawet — że można mu nadać swoisty walor znaczeniowy, światopoglądowy. Prawie każdy wiersz ukazuje nam jakby plastyczną planszę, gdzie utworzono mały światek na zasadach dowolnych, a nawet celowo wykrzywionych, groteskowych. Element sztuczności w poezji długą ma swoją tradycję, poczynając się w *Sztucznych rajach* Baudelaire'owskich chyba. W przeciwieństwie do przeważającej zasady dawniejszej poezji, nowsza twór-

czość poetycka odkrywa świat przedmiotów wytworzonych działalnością człowieka, świat wizji sztucznie w wyobraźni powołanych *(paradis artificiels)*. Lecz już poeci awangardy starają się o zniwelowanie przedziału między światem rzeczy „sztucznych" i „naturalnych", wołając, że komin fabryczny jest równie piękny i prawdziwy, jak szczyt górski. Świat wytworów człowieka wkracza do poezji w pozytywnej niejako formie.

Czymże byłby więc w twórczości Iredyńskiego ów napływ sztuczności? Trzeba się temu przyjrzeć z uwagą jako jednemu z przejawów świadomości artystycznej najmłodszego pokolenia poetów. Świat tworów Iredyńskiego nie jest w pewnym sensie naturalny i nie mniej nie jest „pozytywny". Budzi swoiste obrzydzenie, mdłości, jest pokraczny, groteskowy, niespodziany, irracjonalny, obcy (charakterystyczny tytuł pierwszego zbioru — *Wszystko jest obok*), budzi strach i uczucie zagrożenia:

stoję nagi bezbronny wśród kolczastych
rzeczy

Jest cisza Skóra drży od chłodu
różowa powłoka na stopach spoczywa
Jak błyszczą kolce skierowane we mnie

Jest to świat odbudowywany jakby po katastrofie, gdzie degeneracja genów dała wyniki potworkowate:

Pasterz spółkował z ziemią
z otworem wybitym w czarnoziemie

Po pewnym czasie wyrosła trawa
na samym czubku chwiały się
miniaturowe ludzkie głowy
popiskujące w odpowiedzi...
(*Marzenie o zespoleniu człowieka z naturą* — z pierwszego zbioru)

To więc, co w twórczości awangardowych poetów uprzedniego pokolenia zdawało się mieć już swoje rozwiązanie, rozwiązanie antynomii pomiędzy „naturalnym" i „sztucznym", powraca znów antynomicznie i niepokojąco. Co więcej — przychodzi znów jako bunt przeciw tworom ludzkich rąk, jako manifestacja swoistej „pierwotnej naturalności". Manifestu takiego nie wypisał Iredyński nigdzie wprost, jest on raczej wnioskiem z całej wizji przestawionego świata.

Lecz nie jest to jedyny możliwy plan znaczeniowy swoistej alegoryczności czy symboliki przedstawionych obrazów. Gdyż „sztuczność" ma tutaj swoje znaczenie również i na planie stosunku do materiału poetyckiego, do jego charakteru, do jego tworzywa. Chodzi o pojęcie „wyobraźni", któremu każde chyba pokolenie poetyckie nadaje szczególne znaczenie, inaczej je rozumie i inaczej wartościuje. Czymże jest więc wyobraźnia dla przedstawiciela najmłodszego pokolenia poetów? Odpowiedzi udziela znów po części utwór *Miejsce mojej wyobraźni:*

W pokoju tym miejsce mojej wyobraźni
czyli więc miejsce ciągłego oszustwa.

A więc wyobraźnia została utożsamiona z tworzeniem faktów ontologicznie nieprawdziwych, nie istniejących, złudnych. Jest wysiłkiem mózgowym, grą dla gry, zręcznością prestidigitatora, fałszerstwem. To, co jeszcze kilka lat temu było hasłem, zwoływaniem „pod nowy znak", zostało zrozumiane przez nowe pokolenie jako cel sam w sobie i wytworzyło odruch buntu. I przyjdzie pewnie jeszcze poczekać, by słowo „wyobraźnia" mogło odzyskać swoje znaczenie właściwe — jako odnajdywanie różnorodności i złożoności form i powiązań rzeczy i przedstawień rzeczywistych, jako odrębny, swoisty, lecz niemniej istniejący sposób widzenia, jako odrębna struktura obserwacji świata. I jeszcze: jako tworzenie nowej, intelektualnej realności, prawdy, a nie sztuczności.

Bunt, który wyraża Iredyński, jest też buntem o język poezji: o niezamienność znaczeń, tożsamość słowa i desygnatu z oznaczanym przedmiotem — problematyka stara i wiecznie się odnawiająca.

Warto zauważyć jednocześnie, że protest wyrażany przez poetykę Iredyńskiego nie odbywa się poprzez wytworzenie formy właściwej, gdyż postulatu, pozytywu tutaj nie ma, a dzieje się tylko poprzez absurdalne nagromadzenie i spiętrzenie określonych konwencji, ukazanie ich krańcowych możliwości. Język poezji pozostaje dwuznaczny, a właściwie wieloznaczny, alegoryczny, dzieje się ciągle jakby na drugim piętrze, pozostaje chronicz-

nym stanem metaforyzacji, przenośni, gdyż nic prawie nie bywa „rzeczywistym" odbiciem, mówieniem wprost.

I to jest jeszcze jeden, ostatni już wniosek, jaki ze zbiorku Iredyńskiego wyprowadzić by można: poezja ta buntuje się przeciw światu groźnych, amorficznych, zbudowanych na chwilę, groteskowych znaczeń, bezsensów, przeciw groźnej dziwności, ale jest to zarazem jej jedyny istniejący świat. Ideologia pozytywna, konstruktywna, poomackie, choć logiczne szukanie drogi — pozostają dla niej na razie niedostępne.

Moment bitwy jest drugim zbiorem Ireneusza Iredyńskiego. Niebanalne, plastyczne, wyraziste grupowanie obrazów, materiału językowego, precyzja słowa potwierdza, a nawet pomnaża zainteresowanie, z jakim czytało się pierwszy zbiór oryginalnego poety.

Jacek Trznadel

NAD WIERSZAMI J. A. FRASIKA

Józef Andrzej Frasik. *Wiersze wybrane*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 176.

Wprawdzie pierwszy tomik poetycki Józefa Andrzeja Frasika *Łąkami w górę* ukazał się w 1936 roku, ale znaczna część tego zbioru pochodzi z lat wcześniejszych; niektóre wiersze podcyfrowane są datą 1930 r. Jest to więc wybór z trzydziestu lat. Wybuch wojny udaremnił wydanie drugiego tomiku. Dopiero w dziesięć lat po debiucie, w 1946 r., zjawił się następny zbiór *Urodzony w źdźble*, a w późniejszym okresie dwa dalsze: *Ziemia kwitnie* (1954) i *Śpiewny czas* (1957).

Przystępując do recenzowania *Wierszy wybranych* zaznaczam od razu, że chodzi mi raczej o pretekst do szerszych propozycji, o szkic tła, z którego wyrasta zjawisko poezji Frasika, nie jako określona odrębność czy wyłączność, lecz jedno spośród kilkunastu pokrewnych, wspólną genezą klasowo-społeczną uwarunkowanych zjawisk.

Mam na myśli zagadnienie pewnego *novum* w literaturze polskiej, a w szczególności w poezji. Jest nim dopływ z „podglebia" wiejskiego, twórczość literacka pierwszego pokolenia synów chłopskich, którzy, po zdobyciu pewnego wykształcenia szkolnego, oderwali się od bytowania i zawodu rolniczego, przechodząc do tzw. zawodów inteligenckich, ale związani długotrwałym okresem dzieciństwa i młodości ze wsią, nie zakorzenieni dostatecznie w nowym, odmiennym środowisku, przeważnie drobnomieszczańskim, czuli się rozdwojeni pod względem klasowym, nie ustabilizowani psychicznie. Pozostając jedną nogą w starym, drugą w nowym świecie, pisarze omawianego typu podlegali obsesjom wynikającym z ich nie kończącej się przejściowości, celebrując nawet nieraz świadomie narastające obsesje, nagromadzili, mimo pewnej jednostronności, sporo interesujących, czasem wybitnie dramatycznych materiałów z zakresu autentycznych przeżyć. Z tych właściwości powstał osobliwy koloryt ostatniego nurtu plebejskiego w naszej poezji.

Określając nowość zjawiska warto spojrzeć na krótką jego chronologię. Początkowo zaznaczyły się tylko „przeciekі" z podglebia, poprzedzające późniejszy dopływ. Pierwszym przeciekiem był debiut Jana Kasprowicza w 1889 roku. W okresie Młodej Polski, aż do odzyskania niepodległości, tylko Kasprowicz i Orkan oraz mniej znany poeta Józef Jedlicz reprezentują udział klasy chłopskiej w literaturze. W latach dwudziestych również może być tylko mowa o dalszych, sporadycznych „przeciekach". Nazwiska Stanisława Młodożeńca, Juliana Przybosia i Stanisława Ciesielczuka wyczerpują zagadnienie. Dopiero w latach trzydziestych uformował się poważniejszy „dopływ", ze zwiększonym nasileniem pod sam koniec dwudziestolecia. Zjawia się „tuzin", w każdym razie kilkanaście nowych nazwisk, które w połączeniu z poprzednimi uzasadniają wprowadzenie pojęcia „dopływ".

Jak cała niemal poezja dwudziestolecia, i ta, późniejsza jej cząstka, nie dotarła jeszcze do dziejów literatury. Niemniej coraz bliższy jest czas opisania i uporządkowania zjawiska, zwłaszcza wobec stopniowego zamykania się kręgu. Najistotniejsze właściwości, stanowiące odrębność dopływu, w sposób dostatecznie wyraźny i niewątpliwy zaznaczyły się w początkowym, a więc przedwojennym okresie. Wprawdzie powstał „ciąg dalszy" po wojnie i trwa w pewnym zakresie do ostatnich czasów, ale, mimo zaistniałych tu i ówdzie nieznacznych modyfikacji, ów ciąg dalszy jest potwierdzeniem i jakby „usankcjonowaniem" początkowego stanu rzeczy. Krąg się zamyka, najmłodsi uczestnicy przekraczają pięćdziesiątkę, inni odeszli w zaświaty, najstarsi, o ile „nie złamali pióra", dopowiadają ostatnie słowa. Rzecz nieomal gotowa do rozważań historycznoliterackich.

Umieszczając ten dopływ w historii (dwudziestolecia przede wszystkim) mam na uwadze jego „niepowtarzalność". Oczywiście, są i będą następne dopływy. Wchodzą i wejdą do literatury przedstawiciele nowych generacji, wprowadzając treści sobie właściwe, które, uwarunkowane zasadniczymi przemianami współczesności, na pewno w ogólnym zakresie nie będą podobne do poprzednich.

Zjawisko było nowe, niemniej nasycone istotnymi i pozornymi anachronizmami, i ten paradoks, wymagający odpowiednich sprawdzianów, nie doczekał się refleksji krytycznej. Sprawa wytłumaczalna. Nie mieliśmy tradycji w tym zakresie. Krytyka nie była właściwie przygotowana do recepcji „dopływu", przyjmując go co najwyżej jako reminiscencję Lenartowicza i Konopnickiej w zmodernizowanym wydźwięku. Być może decydującym momentem dla zaznaczonego niedowładu krytyki jest brak odpowiednika dla naszego zagadnienia w literaturach zachodnio-europejskich, przede wszystkim francuskiej, dostarczycielce wzorów, sprawującej u nas ciągle „rząd dusz" literackich. Takiego materiału porównawczego, który by zobowiązywał naszą krytykę, nie mogło być. W sytuacji literatury francuskiej, odwiecznie salonowej, arystokratycznej i elitarnej, zakrzepłej w swoistym feudalizmie intelektualnym, bardzo wysokiej miary, nie do pomyślenia jest podobny „najazd barbarzyńców", który być może okazałby się odświeżającą i twórczą rewolucją, gdyby podglebie francuskie zdolne było do takiego „najazdu". Raczej nie. Posłużę się przykładem roboczym, „symbolem", bez pretensji do uogólnienia. Oto po jednej stronie „wykorzeniona" chłopka francuska, ze wstrętem wspominająca ojcowską fermę, przekreślająca swoje chłopskie dzieciństwo, gotowa oddać wszystkie realia swej wiejskiej przeszłości za cygarnicę wicehrabiego, symbolizującą dla niej wielkość „oświeconego" świata. A z drugiej strony — wykorzeniona chłopka polska, stwierdzająca: „Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie to, że pośród wielkiego miasta jestem sama. Mam wrażliwą naturę i pamiętam o wszystkim, co z domu pod strzechą wyniosłam. Każde wydarzenie, każdą rozmowę, nawet psa, który wybiegał po mnie, gdy wracałam ze szkoły — pamiętam. Wspomnienia te są moim drugim życiem i z latami stają się coraz droższe. Gdy pojadę do rodziców, gdy ujrzę stary dom, rozkwitły sad i łąki pod lasem — czuję się jak nowo narodzona. ...Niestety, pozostać na wsi już bym nie mogła. Człowiek niechętnie się cofa" (cytat z n-ru 14 tygodnika kulturalnego *Orka*, 1961). Różnie można interpretować różnice obydwu typów wykorzenienia, to wydaje się pewne, że pierwszy nie może odegrać roli kulturotwórczej, nie posiadając wiary w wartość opuszczonego świata. Natomiast typ przeciwny wnosi wartościową temperaturę emocjonalną, niezbędną dla sztuki, konieczną dla poezji.

Wszyscy poeci pochodzenia chłopskiego z okresu dwudziestolecia mogą być umieszczeni pod jednym wspólnym wykładnikiem emocjonalnym, określonym przez pozytywny stosunek do swej niedawnej przeszłości chłopskiej. Różnica pomiędzy nimi w tym zakresie polega tylko na mniej lub więcej otwartym wyrażeniu momentów uczuciowych lub — mówiąc inaczej — na mniejszym lub większym stopniu utajenia temperatury emocjonalnej. Mniejsza lub większa szczerość, jak powiedziałby Irzykowski. Pod ten wykładnik podpadają wszyscy, nawet krańcowi nowatorzy, nie wyłączając elitarnie nastrojonego Przybosia. Jest to moment typowy, dla charakterystyki „dopływu" najbardziej zasadniczy, bez względu na stopień nasi-

lenia lub częstotliwość wypowiedzi poetyckiej.

Józef Andrzej Frasik znajduje się na „prawym" skrzydle szeregu, bezpośrednio dając wyraz emocjom z tego zakresu, a częstotliwość podejmowanych motywów i zbliżona tonacja poszczególnych utworów z wielu lat pozostawiają wrażenie przerostu jednej struny, nie wyłącznej, lecz wybijającej się nad inne. Zarzut? Nie. Po prostu poeta wyspecjalizował się w uprawianiu najbardziej odpowiadającego mu instrumentu. A wiadomo, że każdą specjalizację, nawet w poezji, trzeba opłacać pewnym zwężeniem zainteresowań i działań.

Umieszczając Frasika na prawym skrzydle, nie zamierzam przypisywać mu jakiegoś konserwatyzmu. Jest bliższy poezji tradycyjnej, oto wszystko. Z tym uzupełnieniem, że do poezji tradycyjnej zaliczam także pieśń ludową. Poeci pochodzenia chłopskiego śledzą ruch nowatorski uważnie, ale ostrożnie. Przypomina mi się Długosz, który w swej charakterystyce ludu wiejskiego nie bez powodu pewnie napisał, że chłop polski jest „nowości chciwy". Może sztampowy pogląd na „przysłowiowy" konserwatyzm chłopski wymagałby rewizji. Poeci naszych czasów raczej potwierdzają obserwację Długosza sprzed pięciuset przeszło lat. Ich skłonność do „nowinek", wolna jednak od egzaltacji, miarkowana jest jakimś chłopskim rozsądkiem, unikaniem krańcowości, pewnym oględnym wyborem, to przemawia na rzecz zachowawczości. Wszyscy poeci omawianego typu poddawali się ciągotom nowatorstwa, widzimy ich w „obozie" futurystów, awangardy krakowskiej, w kręgu Czechowicza, wśród autentystów, a niezależnie od kierunków poetyckich zawsze odznaczali się skłonnością do różnej kategorii rewizjonizmu społeczno-politycznego. „Nowości chciwi" i w przyjmowaniu umiarkowani, prócz kilku wyjątków.

Frasik należy do zdecydowanie umiarkowanych. Nie przeszedł obojętnie obok awangardy krakowskiej i poezji Czechowicza, ale wziął niewiele, tyle tylko, ile było mu potrzebne do unowocześnienia instrumentu, do pewnego urozmaicenia swojej śpiewnej struny. Brzmi to trochę po staroświecku: „śpiewna struna". Nie unikam nazwy i epitetu, gdyż w sposób właściwy oddają charakter poezji Frasika. Śpiewność! Współczesność niechętnie przyjmuje i z przekąsem ocenia ten typ liryki, widząc w nim anachronizm. Nie podzielam tego zdania, jeżeli chodzi o wiersze Frasika. Jego śpiewność nie oznacza staroświeczyzny, mimo że wywodzi się ze źródeł ludowych. Widzę w niej kontynuację pieśni ludowej, chociaż pod względem formalnym poeta nie przejął ani jednego kanonu artystycznego pieśni ludowej, nie nawiązał też do jej tradycji treściowych, ale atmosfera jego wierszy nasycona jest naturalną śpiewnością bez stylizacyjnych chwytów. Poeta dopowiada w sposób odpowiedni dla współczesności to, czego nie zdołała wyrazić pieśń ludowa. Oczywiście nie w całości, lecz w najbardziej znamiennych cząstkach. W tym szczególe widziałbym to, co najważniejsze dla każdego poety: własny wyraz. Nie za bardzo bogaty, ale też nie ubogi, „w sam raz", by nie czuć się „wasalem obcej korony".

Poezja Frasika powstała z przeżyć autentycznych, ściśle związanych z konkretami rzeczywistości, tzn. tego ograniczonego wycinka doznań, które twórczo wpływały na wyobraźnię poety.

Sądzę, że jest to sprawa wyboru inspiracji, zgodna z „naturą" poety i zakresem jego predyspozycji twórczych.

Można by mówić, tak jak przy pieśni ludowej, o powstawaniu pewnych „skrzepów", w postaci konwencjonalnej charakterystycznych dla wszystkich, może nawet bez wyjątku, poetów pochodzenia chłopskiego. Takim skrzepem o charakterze niemal magicznym, wyolbrzymionym przez wyobraźnię do rozmiarów mitu, jest motyw rodzinnego domu. Motyw-symbol. Nie chodzi tu o jakąś konkretną chatę ze wszystkimi szczegółami „obejścia". Są poeci, którzy wychowywali się w różnych komorniczych izbach, a jednak w ich wyobraźni ukształtował się zarys rodzinnego domu jako suma wszystkich wspomnień z dzieciństwa. W zakres pojęcia domu wchodzi rodzina: ojciec, matka, bracia i siostry, krewniacy, najbliżsi sąsiedzi. Nawet zwierzęta domowe: konie, krowy, psy. Najbliższe otoczenie: ogród, pole, pastwisko, las, drogi, ścieżyny. I wreszcie historia tego mikrokosmosu: uroczystości, święta, pogrzeby, klęski, zabiegi i prace rolnicze. Nie znaczy to, że poeta nie wi-

dzi świata poza mikrokosmosem lub że tylko i wyłącznie poznaje go przez szkiełko zniewolonej wyobraźni. Trzeba by może w tym widzieć nie tylko emocjonalną, a raczej moralną przygodę o znacznie szerszym zakresie, niż to z pozoru wygląda.

„Z łąk o rośnej godzinie śpiew domu" — taka fraza otwiera *Wiersze wybrane* Frasika. I ten śpiew domu narasta, obejmując wszystkie realia, o których tylko co mówiłem, i staje się „śpiewem maleńkich rzeczy", naczelną tonacją poezji Frasika. Nie wyłączną, gdyż można podać sto przykładów wyjścia poza wymieniony krąg, przykładów ważnych i ciekawych, świadczących o chłonnej wyobraźni, niemniej uplasowanych na dalszym planie. Może to i lepiej, że poeta pozostał takim, jakim jest — „synem wierzb" i nie otacza się sztuczną korą „syna dębów".

W tym miejscu wypada przypomnieć interesujący esej Kazimierza Wyki *O drobnotowarowych obrotach wyobraźni*, umieszczony w *Twórczości* 1958, nr 5. Na pierwszy rzut oka bardzo efektownie wygląda porównawcze zestawienie sytuacji ekonomicznej wsi przedwojennej z poetyką pisarzy pochodzenia chłopskiego. Sugestywny wywód prof. Wyki oświetla raczej jedną stronę zagadnienia, tłumacząc postawę poetów sytuacją bezwyjściowości. Ograniczenie propozycji do postawienia tylko jednego, wyłącznego powodu działania rzekomymi drobnotowarowymi obrotami wyobraźni jest zacieśnieniem zagadnienia i wyłączeniem go poza kategorie odczuć moralnych, bardziej inspirujących wyobraźnię niż nagie fakty ekonomiczne, których znaczenia też nie zamierzam pomniejszać. „Familiocentryczne" nastawienie poetów pochłopskich wynikało nie z drobnotowarowej gospodarki rodziny chłopskiej, nie z kultu dla osełki masła lub wiązki szczapek wyniesionych na targ małomiejski, lecz było literackim protestem przeciw pogardzie otaczającej ludzi tego ubogiego świata, tych producentów garnczka maślanki i kilku jaj przeznaczonych na wymianę. Była to więc sprawa wyboru postawy na „rozdrożu" nie tylko ekonomiczno- czy społeczno-politycznym, ale przede wszystkim na „rozdrożu moralnym".

Drobnotowarowe obroty wyobraźni — to robocza przenośnia wprowadzona dla efektu publicystycznego, i tylko w tym sensie należy ją przyjmować. W innym znaczeniu prowadzi do nieporozumień, nie ma bowiem ani drobnotowarowych, ani hurtowych, wagonowych czy ciężkoprzemysłowych obrotów wyobraźni, zwłaszcza w poezji.

Kończąc tę glosę, zastępującą recenzję *Wierszy wybranych* J. A. Frasika, pragnę jeszcze dodać, że celowo nie rozpatrywałem związku poety z autentyzmem ze względu na własny emocjonalny stosunek do tego zagadnienia.

Stanisław Czernik

„MATERIA UCZUĆ"

Wanda Karczewska: *Liryki*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1960; str. 124.

Tomik, w którym autorka zebrała wiersze z okresu dziesięciu lat powojennych — zamyka utwór nazwany *Przypisami do liryk*. Z tego to wiersza zaczerpnąłem tytuł recenzji.

Tak, jest to niewątpliwie „materia uczuć". Nie zawsze zresztą tylko uczuć. Także refleksji, poglądów, filozoficznych sformułowań. Tę materię pragnie poetka zbadać, „opukać", pragnie podać „w wątpliwość słodycz miodu, jadowitość węża"... Wreszcie — „torturze podejrzliwości poddać słowo"...

Tak. To program — ujawniony po napisaniu wierszy, jakby komentarz dodany trochę *ex post*. Wydaje mi się jednak, że postawa wyrażona w tym komentarzu jest raczej jakimś punktem wyjścia na przyszłość niż założeniem, które świadomie czy nieświadomie towarzyszyło poetce w trakcie jej pracy.

Bo materię uczuć, poglądów, przekonań i haseł tu znajdujemy. Jednak autorka nie przekonała nas, że każde

słowo poddawała torturze podejrzliwości, że badała, opukiwała...

Wydaje mi się, że twórczość Karczewskiej nie wyrasta z tego nurtu, dla którego najistotniejsze są sprawy celebracji samego procesu tworzenia, samego aktu powstawania wiersza. I dlatego jej deklaracja nie przekonuje tak, jak to wszystko, co mieści się w warstwie uczuciowo-obrazowej jej poezji, w jej zawartości tematycznej, ładunku lirycznym, metaforach.

W wypadku talentu tego rodzaju jak Karczewska — raczej bardziej przemawiają do nas jej wiersze związane bezpośrednio z jakimś tłem uczuciowym, z jakimś autentycznym przeżyciem niż te, które wyrastają na podłożu takich czy innych spekulacji. W końcu te ostatnie sprowadzają się do — niewątpliwie operującej sprawdzonymi środkami artystycznego wyrazu, do literacko poprawnej, ale — retoryki. Tak jest w utworach, gdzie poetka zamierza wypowiadać sprawy ogólne, gdzie rzuca sformułowania szerokie i sięgające powszechności. Czasem przy czytaniu takich wierszy odnosi się wrażenie, że poezja staje się ś r o d k i e m wypowiedzenia, wyrażenia jakiejś sprawy, ale nie samodzielnym, autonomicznym artystycznie celem. Zwykle w parze z tym idzie brak konkretyzacji, brak precyzji, którą tak często spotykamy w wielu strofach naprawdę ładnych i świeżych. Tam, gdzie — jak mi się wydaje — większą rolę odgrywa autentyczność konkretnego przeżycia, związanego z takim czy innym faktem realnym lub psychologicznym. A nie tam, gdzie występuje tylko zasugerowanie się jakąś treścią lub próba wypowiedzi — moralnej, filozoficznej i politycznej — poprzez poetycką formę.

Taką postawę widzę na przykład w wierszu pt. *Śpiewajcie nową pieśń, Krzyk w nocy* lub *Spotkanie na Petrzynie* czy *Dziewczynka koreańska mówi*. Nie chcę być źle zrozumiany. Wiersze te brzmią naprawdę szlachetnie, nie można im wiele zarzucić pod względem rzemiosła artystycznego — stanowią na pewno szczery wyraz przekonań autorki. Jednak inspiracja ich poetycka — płynie jakby z zewnątrz, jakby nie szła jednolitym torem, gdzie słowo i przeżycia łączą się u samego źródła.

Inaczej jest w wierszach — do których może nie potrzeba stosować nawet zaleconych sobie przez samą autorkę „opukiwania słowa", „tortury podejrzliwości" itd. Bo te wiersze, nasycone nie tylko liryzmem, ale konsekwentne w budowie, oparte na jakimś konkrecie — często zaskakują nas naprawdę walorami obrazu poetyckiego, dojrzałego, pełnego wdzięku i precyzji. I dziwne, że nieraz są to nawet wiersze z tego samego okresu, z okresu tej „wielkiej retoryki". Że sąsiadują tuż z nimi. Pozwolę sobie przytoczyć początek wiersza pt. *Poranek z dziewczynką:*

Jakby się jabłoń osypała
pod przelotem świegotliwego stada
a to w ogród wybiegła dziewczynka mała
poranek letni zbadać.

I od zdziwienia nad ogonkiem sikorki
nad kamykiem i listkiem
zatrzęsły się kokardki w warkoczach
i każda struga powietrza strudze podawała
pokrzyków srebrne gwizdki...

Żeby bardziej udokumentować moją tezę, warto może powołać się jeszcze na kilka przykładów, świadczących o wrażliwości poetki i umiejętności tworzenia obrazów urzekających prawdziwym liryzmem i nienagannie skonstruowanych. Weźmy np. początek wiersza pt. *Noc majowa:*

Na zmierzchu stopach rączych
biegnie jelonek do wody
z pragnienia drżący
majowy księżyc młody.

Wzbił się, przesadził już gwiaździsty cokół.
Ziemia jest wodopojem z wilgotnego mroku,
kwitną latarnie lilie.
Księżyc noc pije.

Księżyc, który już niedługo stanie się zwykłą stacją rozrządową dla pojazdów kierowanych w różne przestrzenie kosmosu, straci (i już d z i ś traci) to znaczenie w poezji, jakie miał, uświęcone tradycją poetycką od niepamiętnych czasów. W cytowanym wierszu Karczewskiej obraz wyrasta z tradycyjnej poetyki i tradycyjnej wrażliwości na przyrodę: tę, jaką miały dotychczas pokolenia — wychowane na romantyzmie, neoromantyzmie, Młodej Polsce, Skamandrze, imażinizmie, Czechowiczu...

Ale jeszcze raz trzeba stwierdzić, że w ramach tej poetyki i takiego przeżywania rzeczywistości — ten obraz poetycki jest obrazem klarownym i pełnym ekspresji.

Podobnie ładne pomysły spotykamy w wierszach takich, jak *Pierwszy śnieg*, gdzie dość rzadki u Karczewskiej sposób awangardowego obrazowania występuje np. w podobnej strofie:

Lekko
jakby motyl na dłoni przysiadł
otarł się płatek brzasku o powiekę
śniegiem...

W niektórych wierszach Karczewskiej spotykamy lekkie wpływy jakby kręgu „autentystów". To samo wyrażanie przeżywanej rzeczywistości, co np. u Ożoga czy Czernika, obserwujemy w wierszach takich, jak *Mój stary dom* czy *Drzewo zielone*. Są to jednak może nie tyle wpływy zresztą, co pokrewieństwa, chyba przy tym dalekie i nie mające znaczenia dla ogólnej linii rozwoju talentu poetki. Uderza w tych wierszach duży stopień prostoty, którą zaliczyć tu należy do przemawiających i sugestywnych pozytywów.

Jeszcze inne wiersze — to te, w których wprawdzie spotykamy szeroko zarysowane plany, w których jak w wierszach mazurskich, oddychamy epickim pięknem i spokojem — ale które są sukcesem autorki w zakresie konstrukcji, zwięzłości, ostrości obrazów i jakiegoś dobrego opanowania tego wszystkiego, co nazywamy tak banalnie rzemiosłem. Myślę tu o wierszach takich, jak np. *Płaskorzeźba*, zakończona piękną pointą — „Uśmiech oddala twarze bardziej niż przestrzeń" — czy w utworach takich, jak *Wieczorny poemat*, *Sen o rzece*, przesyconych powagą klarownego klasycyzmu, i wielu innych.

Z snu mego rzeka śni sen o tym świecie,
przeszłość z przyszłością w jednym biegu
toczy,
zielonym szeptem z drżeń myje mi ręce:
„Spokój był przed dniem twym, będzie po
nocy..."
Nim kiedyś wstąpię w twarzy mej odbicie,
wpłyną we włosy nieraz lilie wodne,
nieraz mnie o nich sen w świecie ułoży
i dzień na nowo każe ręce podnieść...

Wspomniałem o wierszach mazurskich. Znamy je z antologii *Ziemia serdecznie znajoma*. Myślę, że wierszom tym warto poświęcić trochę uwagi. Nie są to bowiem zdawkowe poetyckie pokwitowania patriotycznego i miłego naszemu sercu tematu. Są nacechowane osobistym stosunkiem autorki do problemu, z którego wiersze te się wywodzą. Myślę, że obok poezji Aleksandra Rymkiewicza — są to jedne z lepszych wierszy, jakie o ziemi mazurskiej napisali poeci polscy. Odznaczają się one tym, co nazwać by można pełnym i sprawdzalnym „realizmem" poetyckim, realizmem mającym tu znaczenie na pewno zalety. Jeszcze raz wspomnę więc plastyczność opisów, konkretność, zwartość i umiejętność oddania jakiegoś specyficznego kolorytu, jakiejś atmosfery tych ziem, trochę posępnych, ciemnych i urzekających, na których odnajdujemy jeśli nie realne, to wyczute intuicją poetycką ślady dziedzictwa zmagających się plemion, ludów, narodów...

Wanda Karczewska jest pisarką o ustalonej reputacji przede wszystkim w zakresie prozy, zwłaszcza po jej sukcesie w konkursie łódzkim. Powstaje pytanie, czy i jak jej praca nad prozą wpłynie na dalsze kształtowanie się liryki — do której chyba będzie autorka nieraz powracać?

Bogdan Ostromęcki

SAFONA PO POLSKU

Safona: *Pieśni*. Przełożyła i poprzedziła przedmową Janina Brzostowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 58.

Postać Safony, greckiej poetki z Lesbos z VI wieku przed naszą erą — otoczyła legenda. Niewiele o niej wiadomo, a podawane fakty i aluzje dotyczące

jej życia są literackie i niepewne. Idą poprzez wieki i wzbogacają się domysłami poetów i pisarzy, których pociąga zawsze ta pełna tajemnic i wdzięku postać, symbol niemal kobiety-poetki.

Pełne żaru jej wiersze opiewające wdzięki młodych dziewcząt pozwalają się domyślać, że łączyła ją z towarzyszkami nie tylko zwykła, koleżeńska miłość i przyjaźń. Podobno była zamężna, gdyż miała córeczkę Kleis, podobno kochała się w jakimś młodzieńcu imieniem Faon i nieszczęśliwa ta miłość pchnęła ją do samobójstwa w falach morza. Mogą to być równie dobrze fakty, jak zmyślenia poetów. W każdym razie jej postać fascynuje. Zachowały się epigramaty starożytne sławiące ją jako poetkę. Najwybitniejsi intelektualiści Grecji i Rzymu wielbili jej poezje. Byli wśród nich Solon, Pindar, Herodot, Arystofanes i Teofrast, Horacy, Owidiusz i Katullus. Opinie tych ludzi są dla nas najbardziej miarodajne.

I chociaż przez długie lata „bezwstydna Safo" znajdowała się na kościelnym indeksie ksiąg zakazanych — odkryło ją na powrót Odrodzenie i przekazało jej kult czasom następnym.

A przecież — o ironio! — z jej pieśni doszły do naszych czasów zaledwie strzępy i ułomki. Wszystko, co ocalało, zebrali niedawno dwaj uczeni angielscy, Edgar Lobel i Denys Page (Oxford, 1955). Jest tego około 550 linijek. Kilka zaledwie utworów ocalało w całości. Reszta są to większe lub drobniejsze fragmenty, niby skorupy pięknego, ale rozbitego naczynia, którego nikt już nie złoży i nie sklei. Nikt nie przywróci im dawnego kształtu. Niekiedy są to całe lub urwane strofy, niekiedy poszczególne linijki, czasem pojedyncze słowa i ułomki słów.

Nic bardziej wzruszającego niż ta ruina poezji, tak bardzo cenionej, sławionej, tak kunsztownej i tak wytwornej, pisanej przez damę, która uczyła swoje młode towarzyszki unosić w chodzie suknię u kostek. Można powiedzieć, że więcej jest dziś poezji zbierającej się przez wieki w samym imieniu: Safo, niż w zachowanych tekstach jej okaleczonych pieśni.

Czy nie świadczy o tym fakt, że wydany właśnie przez Państwowy Instytut Wydawniczy tomik jej *Pieśni* został rozchwytany przez czytelników?

Czy nie stało się to za sprawą naszej także poetyckiej legendy? Od Kochanowskiego, który najukochańszą córkę nazwał „słowieńską Safo" — do nazywanej przez krytyków polską Safoną Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej, która w pięknym epigramacie ukazała poetkę grecką „zarzucającą na głowę morze", aby nikt nie dojrzał jej łez.

Bo przecież nikt w Polsce, oprócz czytających po grecku filologów, a tych jest niewielu, nie zna poezji Safony. Nigdy jej pieśni nie były tłumaczone w całości na język polski. Po swobodnych parafrazach dwóch epigramatów Safony pióra Kochanowskiego, po niezbyt wiernych tłumaczeniach pseudoklasycznych Kniaźnina — dopiero *Antologia Liryki Greckiej*, opracowana przez Wiktora Steffena („Ossolineum", 1955), przyniosła garść przekładów Safony, dokonanych przez profesorów Sinkę, Srebrnego i Steffena oraz Kazimierę Jeżewską.

Nowy i, jak się okazuje, jedyny pełny przekład wyszedł spod pióra poetki Janiny Brzostowskiej. Wzięła ona pod uwagę wszystkie pieśni i fragmenty, a nawet poszczególne frazy i słowa zachowane z pieśni Safony. Opierała się na tekstach zebranych przez wspomnianych filologów angielskich oraz na innych źródłach czasopiśmienniczych. W ten sposób powstał zbiór bardzo staranny, niemal źródłowy, filologicznie wierny. Poetka współczesna dokonała przekładu z języka greckiego oryginału, który zna, jak się to mówi — z domu, co jest bardzo ważne dla oceny przekładu.

Najważniejszym problemem dla krytyka, jeśli chodzi o wydanie Safony, jest sprawa przekładu. O treści lirycznej tej poezji, o jej miejscu nowatorskim w rozwoju poezji greckiej pisano wiele i uczenie.

Dla nas najważniejsze jest, czy polski przekład współczesny jest czytelny, czy oddaje aurę i charakter oryginału, czy pozwala wierzyć wiarygodności starożytnych zachwytów nad Safoną. Odpowiedź brzmi: tak. Wystarczy porównać przekład Brzostowskiej z jakimkolwiek uczonym przekładem *Antologii* wydanej przez Ossolineum. Mimo że są to przekłady zasłużonych i szanownych filologów — z trudem przy lekturze ich przychodzi uwierzyć, że Safona była poetką, i to znakomitą poetką. Maniera młodopolska, wytarte słownictwo, przesadna zawiłość i pokrętność frazy — sprawiają, że prze-

kłady z *Antologii* czyta się z trudem. Poza tym są one mimo odwzorowywania rytmów oryginału — pozbawione wewnętrznej melodyki, głuche.

Przekład Brzostowskiej przede wszystkim ma walor muzyczny. Mamy przecież do czynienia dosłownie z pieśniami. Były one odśpiewywane przy wtórze strunowego instrumentu. Fraza okrągła, wyszukana i wytworna musiała brzmieć i wpadać w ucho słuchających. Melodyka pieśni Safony nadała nazwę strofie safickiej. Charakter tej strofy wiernie oddała Brzostowska w polskim wierszu, ładnie rozstawiając akcenty i modulując każdy wiersz z osobna.

Ujrzałam cię, a ty promieniejąca,
z uśmiechem na obliczu nieśmiertelnym,
spytałaś najłaskawiej, co mnie gnębi,
że ciebie wzywam.

Poetka przeprowadzając płynną frazę uniknęła wrażenia sztucznego posiekania wiersza, jak to niestety często odczuwa się w dawnych przekładach.

Rozmaicie wewnątrz modulowana strofa saficka Brzostowskiej brzmi swobodnie nie tracąc swej kunsztowności. Skrócony ostatni wiersz sprawia wrażenie klamry spinającej klejnotem prostą, ale drogocenną suknię.

Przyjdź tutaj nocą, kwitnąca jak róża,
Gongylo, lirę swą przynieś lidyjską,
Tęsknota moja krąży wokół ciebie,
gdy ona dźwięczy.

Przekład współczesnej poetki korzysta z doświadczeń poetyki nowoczesnej, jest prosty, jasny i lakoniczny (co i w przekładzie jest ważne). Unika słownictwa banalnego i wytartego, nie gardząc rozwiązaniem najprostszym.

Zasadą przekładu starożytnego powinna być dla współczesnego poety dokładność i wierność wobec oryginału. Jeśli ponadto jeszcze przekład będzie poetycki i oddający wdzięk oryginału — będzie to już podarunkiem poety.

Zwłaszcza w obrazach przyrody jesteśmy uczuleni dziś na wszelki banał i manierę. O ileż lepiej w tych urywkach brzmi prosty, bezpretensjonalny język przekładu Brzostowskiej niż silący się na „poetyczność" dawny przekład.

A oto dla porównania strofy przekłady Stefana Srebrnego:

Ponad toń morza słoną się ściele blask,
Światłość jasna rozlewa się
Ponad pola, tysiącznym strojne kwieciem.

Wdzięcznie ros błyszczą krople i krasa róż
Lśni przepychem i miękkich traw
Łęgi i koniczyny kwietne smugi...

I te same strofy w przekładzie Brzostowskiej:

...światło
zaćmiewające gwiazdy i promienie
śląc na gorzkie fale morza
i na kwiatami zaścielone łąki.

Rosa lśni w płatkach rozchylonej róży
i płynie słodki zapach miodu
od koniczyny i kwitnącej trawy.

Pomijając już niezręczne dwa „się" w przytoczonym urywku Srebrnego, jakże nieznośne dla naszego ucha jest to „tysiączne kwiecie", „krasa róż", „łęgi" i „smugi". Okazuje się, że wierność przekładu można pojmować bardzo różnie i że jest to kryterium niewystarczające. Język jest instrumentem czułym, elastycznym, bardzo łatwo naginającym się do wszelakich gustów — w tym jego możliwości i niebezpieczeństwa. W przekładzie Srebrnego wiersz jest rozgadany i rozluźniony, jak zbyt obszerny płaszcz. W przekładzie Brzostowskiej ten sam wiersz jest zwarty, gęsty, nasycony.

Ominęła także Brzostowska niebezpieczeństwa przesadnego, nadmiernego przyswajania i spolszczania, jak to przytrafiło się np. Wiktorowi Steffenowi, który włożył w usta Safony przyśpiewkę ludową, na nutę krakowiaka:

Mam dzieweczkę piękną, mam...

Co w przekładzie Brzostowskiej brzmi:

Oto rozkwita mi córka
jak piękny, złocisty kwiat...

Ma także przekład Brzostowskiej inny walor, tak ważny w tłumaczeniu poetów starożytnych. Zachowuje aforystyczność przeróżnych „złotych myśli", w których tak lubowali się poeci klasyczni. Poezja starożytna utkana była z tych „złotych myśli". Dzięki temu tak wiele była cytowana i przytaczana, dzięki temu, we fragmentach choćby, ocalała.

Te zamknięte aforystyczne myśli uwypukla przekład Brzostowskiej, tak jak inne przekłady często gubią i zacierają w zbytniej zawiłości lub w nie dość dobitnej melodyce.

Wiem, że nie można zakosztować w życiu wszelkiego dobra. Trzeba raczej wybrać rzecz upragnioną niż tę, którą łatwiej przyjdzie zapomnieć.

Ta strofa ma smak greckiego oryginału po tylu, tylu wiekach, w jakże dalekim od starożytnej greki — języku słowiańskim.

To zasługa poetyckiego przekładu, który nie dążąc do poetyczności osiągnął to, że fragmenty mają smak poezji, wzruszają i że mimo okaleczenia płynie z nich jakaś świeżość, wdzięk dawnej poetki, która już zmieszała się z tłumem cieni, podobnie jak bohaterka jednej z jej pieśni.

Jak uczy nas doświadczenie, Safonę wydaje się u nas raz na millenium. Żałować należy, że Państwowy Instytut Wydawniczy nie znalazł środków, aby wobec tego staranniej wydać tomik. Wprawdzie wyszedł on w lubianej i popularnej serii celofanowej, ale tekst pieśni złamany jest bez odstępów, jeden po drugim. Te drogocenne, zachowane skorupki trzeba było pokazać, choćby tylko po dwie na jednej stronie. Już skoro się wydaje taką poezję, trzeba z tego szlachetnego zamiaru do końca wyjść z honorem. Przedmowa Janiny Brzostowskiej jest dobra, rzeczowa, choć może zbyt już lakoniczna. Czyżby i na słowo wstępne zabrakło papieru? W ten sposób Safona, tak bardzo zwracająca uwagę na stroje, jak przystało na kobietę, wyszła u nas w przykrótkiej, oszczędnościowej sukni.

Anna Kamieńska

PRZEDRZEŹNIONA ROZPACZ

Adam Ważyk: *Epizod.* Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 219.

Zanim ułoży się nowa epoka,
wszystkie obłędy bolesnych poetów
historia spełnia i do końca spełni.
(A. Ważyk: *Łamigłówka*)

1

„Nie znosił zdobnictwa, nie miał zaufania do rzeczy o dowolnych kształtach, nie wyznaczonych przez swą funkcję" — powiada Ważyk o gustach estetycznych bohatera swej ostatniej powieści. Podobny temu smak, wyczulony na konkret, lubiący precyzję opisu, określa proporcje *Epizodu* i organizuje jego porządek formalny. „Kapitalna rola szczegółu", przedmiotu, obrazu nasyconego realiami, które są wiernym odbiciem rzeczywistości obyczajowej, socjalnej i pełnią zarazem funkcję metaforycznego znaku, wielostronnej aluzji — oto sekret warsztatu pisarskiego Ważyka, właściwość, jaka wzbogaca jego prozę, nadając jej osobliwy, bardzo dwuznaczny wygląd. Każda rzecz, każda sytuacja, ba, nawet postać takiej Nastki np., liczy się w niej podwójnie, jest „czymś więcej niż sobą", gdyż istnieje równocześnie na zasadzie dwu praw: prawa realizmu powierzchni i prawa intelektualnej metafory. Nie należy więc do powieści Ważyka przykładać miary jednej poetyki — poetyki realistycznej. Zapewne, *Epizod* jest rozdziałem z historii pewnej epoki, już zamierzchłej, jest przekornym, ciętym, zjadliwie napisanym *Próchnem* awangardy. Jest dalej czymś w rodzaju auto-genesis poetyckiej twórcy tak rewelacyjnych niegdyś wierszy, jak *Katoda* i *Postój*. Najpierw jednak jest powieścią, która nosi wszelkie znamiona prowokacji artystycznej.

2

Zaraz na jednej z pierwszych kart *Epizodu* natykamy się na obraz, który może nie tyle sugeruje nam tę złożoną problematykę utworu, ile raczej w zwięzłym, metaforycznym skrócie ujawnia prawa, jakie rządzić będą światem tej powieści i losem jej głów-

nego bohatera. Obraz ten poprzedza jeszcze scena, którą ze względu na tego bohatera warto przypomnieć. Ma ona miejsce na warszawskiej plaży, latem 1923 roku. Albin, opuszczony przez szkolnych kolegów, wytrącony z równowagi, znużony i otępiały, obserwuje leżącą w pobliżu nieznajomą dziewczynę. „Po głowie chodziła mu męcząca wizja bezludnej wyspy, znalazł się na niej z tą niewiadomą dziewczyną, skazany na przeżycie z nią całej młodości..." Zwracam uwagę na to, pozornie niczym nie wyróżniające się, doznanie Albina dlatego, że widzę w tej „męczącej wizji" jakby intuicyjne przeczucie, dyskretnie podsunięty mu przez autora zarys przyszłości, a przynajmniej tej jej części, która spełni się na planie erotycznym jego biografii. Tak bowiem wyglądać będzie jedyna, obok poetyckiego epizodu, przygoda jego młodości — romans z Elżunią. Czy romans?

To tradycyjnie w takich wypadkach używane słowo w przybliżeniu bodaj nie oddaje charakteru miłosnej przygody Albina. Jego związek z Elżunią jest jakiś anonimowy, nijaki i niepełny, przypadkowy i zarazem konieczny, ale nie tą koniecznością, do jakiej przyzwyczaiła nas opisująca kataklizmy „fatalnych miłości" literatura; konieczny, bo zdeterminowany przez przypadkowy zbieg okoliczności, przez sytuację. Lecz „mogła to być Wikta. Mogła to być inna dziewczyna, mogła obrócić się nagle i pokazać mu obcą, nieznajomą twarz". Z tych wszystkich znaczeń, jakie zazwyczaj podkładamy pod pojęcie miłości, wyparowało gdzieś zrozumienie, zaginęła czułość; jedyne, co wiąże kochanków, to „gęsta, zmysłowa brednia", podskórne pożądanie; podlegające jednak ciągłemu falowaniu, zmienne w swej sile, pierzchliwe, rozproszone na inne obiekty. Przypuszczalnie trwałym węzłem połączy ich dopiero wspólna im, nieudana próba wysferzenia. Klęska artystyczna Albina, klęska mitu poetyckiej przygody, jako sposobu życia i metody poznania. I klęska Elżuni, której nie udało się zadomowić na wielkomieszczańskich „salonach" pani Chniatowskiej. Zdanie zamykające powieść dotyczy ich dwojga, wsiąkających w tłum razem i chyba razem już na zawsze. „Ubodzy ludzie szli z choinkami, udając, że ich nie widzą". I oto sposobny moment, aby powrócić do owego wstępnego obrazu; uzmysławia on, jak w tej powieści układają się stosunki międzyludzkie, jaki przebieg ma seria zjawisk społecznych, odrębnych, nie zgadzających się ze sobą, seria wydarzeń nieciągłych i fragmentarycznych, wydarzeń, z których nic nie wynika.

Albin przewędrował z plaży na miejską pływalnię. „Grupy mijały się w ruchu, dosłownie przechodziły przez siebie, tak jakby jedne nie wiedziały o istnieniu drugich. Na niewielkiej przestrzeni działała jakaś reguła simultaneizmu. Nie mając powiązania z żadną konstelacją, upośledzony przez osamotnienie, znalazł się pośrodku zawiłej gry, w której brał tylko bierny udział". Albin zajmuje postawę, która przy wielu pozorach aktywności podszyta jest biernym oczekiwaniem, jakąś pasywną, z góry straconą nadzieją na coś wielkiego i przejmującego, co w skali indywidualnego losu, poddanego niwelującym mechanizmom rodzącej się, okrutnej epoki, nie może się oczywiście zdarzyć. Nawet sztuka, poezja nie przynosi już olśnień, nie wyzwala od poczucia anonimowości. Jest błazenadą i żartem, mistyfikacją i szyderstwem, kaprysem, autoparodią, iluminacją pustki, jest wszystkim, tylko nie ową „śmieszną literaturą", która na serio traktowała siebie, swą rolę w świecie i swoje aspiracje. Występujący licznie na kartach *Epizodu* artyści awangardy, zawieszeni w próżni, skłóceni z mieszczaństwem i odpychani przez socjalizm („Pragnet traktuje nas jak anarchizujących facetów rozwścieczonych na mieszczucha — zaśmiał się Kałuski. — To zabawne! Oni nas widzą w pelerynach."), są całkowicie samotni. Nie jest to samotność upozowana i wyniosła, samotność z wyboru, w pięknym stylu romantycznym; jest ona podyktowana prawem rozbitego świata, samotność „na miarę przechodnia z ulicy, bez uzurpacji duchowych", jak konstatuje nie bez goryczy Albin. „Nowa sztuka jest doświadczeniem, najbardziej wyeksponowanym doświadczeniem dzisiejszego człowieka" — mówi ktoś w *Epizodzie*. Lecz jakież jest to doświadczenie?

Okazuje się, że przyrodzona artystom niemożność odnalezienia swego miejsca na ziemi staje się czymś powszechnym i naturalnym. Skończyła się era „przeklętych poetów", jasnowidzów; wszy-

scy — od modystki do naukowca — są w tej powieści ofiarami obsesji, czują się zagrożeni, odarci z harmonii wewnętrznej. Ważyk pokazuje ludzi zdominowanych przez bądź nieciekawe, bądź przerastające ich świadomość sytuacje, ludzi osaczonych przez monotonię wciąż tych samych, na pierwszy rzut oka wieloznacznych, a naprawdę nic nie znaczących gestów, ludzi uwikłanych w jakieś sprawy, w jakieś dramaty, w jakieś uczucia, które wymijają się ze sobą, giną, niepewne od początku do końca. „Żyjemy jak w obcym świecie". Gdy stwierdza to głośno nawet tak prymitywna intelektualnie postać, jak Hela Zaklicka, czytamy jeszcze *Epizod* jako pisarski akt zwątpienia w ogólny sens życia, akt niewiary w porządek ludzkiego losu; czytamy go już również od tej strony tylko, która jest polskim odpowiednikiem Apollinairowskiej *Strefy*. „Na koniec starodawny ten świat ci się przejada..."

3

Albin spędził dzieciństwo w otoczeniu, „gdzie więcej było starzyzny, kruszącego działania czasu, ospałych gustów i nawyków niż nowości". Pamiętamy, jak w *Mitach rodzinnych* zetknął się on po raz pierwszy z teoriami, które podważały utarte pojęcia i nałogi myślowe jego środowiska, jak w gabinecie uczonego słuchał, zafascynowany, o teorii względności i rozbiciu atomu, o przewrocie intelektualnym epoki i głębokich zmianach w jej łonie, widząc w tym sankcję „dla podobnych przełomów gdzie indziej, poza granicami dążenia do prawdy, w świecie wyobraźni i sztuki". Mniejsza o to, że w *Epizodzie* rozmowy tego typu, bardzo częste, zyskując na swobodzie i nonszalancji, z jakimi są prowadzone, tracą powagę i sterują ku płyciznom. Zamierzenie złośliwe, mające za cel obnażyć „światopogląd w alembiku" nowej generacji artystycznej. Tej generacji, która, zapowiadana *Mitami rodzinnymi*, miała dokonać wielkiego zamachu na dotychczasowe prawa sztuki i przekroczyć granice tego świata, który ją wydał. Mimo świadomie przez Ważyka pozrywanych ogniw, związek *Epizodu* z jego przedwojenną powieścią jest niewątpliwy; łączy je temat główny tej prozy, jakim jest konflikt dwu pokoleń inteligencji mieszczańskiej, spór dwu odmiennych formacji umysłowych.

W *Mitach rodzinnych* konflikt ten przebiegał na płaszczyźnie psychologicznej, rozgrywał się w ciasnym kręgu rodzinnych gniewów i zadrażnień. Posiadał przy tym charakter dość jednostronny, albowiem ta nowa generacja, reprezentowana przez Nastkę i Albina, przeżywa wówczas fazę swego dzieciństwa; jej bunt nosi znamiona bądź histerii, jak u Nastki, bądź jest czymś niewykrystalizowanym, niezupełnie uświadomionym, jak w przypadku Albina. Gdzieś za ich plecami dokonują się przewroty socjalne i umysłowe epoki, te przewroty, na które oboje są w stopniu doskonałym uwrażliwieni. Wygląda to tak, jakby każda operacja myślowa fizyki po-einsteinowskiej była ich sprzymierzeńcem w walce z pokoleniem ojców, jakby socjalistyczne broszury Mariana Pragneta potwierdzały ich niechęć do tej społeczności, która uniemożliwia im swobodne, pełne ekscytujących przygód życie. Zapewne, są w tamtej powieści inne, bardziej dojrzałe próby wyłamania się ze świata mieszczańskiej rodziny. Biegną one wszakże po linii tych automatyzmów psycho-socjalnych, które odbierają im szansę powodzenia. Owszem, starsza siostra Albina, Ewa, „szukała w zamkniętym otoczeniu mieszczańskim szczeliny, przez którą mogłaby się przecisnąć na »tamtą stronę«". „Tamta strona" nie jest dla niej pozytywnym, wyrazistym ideałem; określana przez negację, oznacza życie oczyszczone z dusznej atmosfery rodzinnego domu. Wszystkie formy ucieczki — od kontaktów z kółkami inteligencji socjalistycznej aż do samobójstwa, zresztą pozorowanego — zawodzą. Sprawa Ewy kończy się tak, że złamana niepowodzeniem, przyjmuje los, jaki w niej został napisany przez sam fakt przynależności do pokolenia, które, uwarunkowane sytuacją historyczną, nie było w stanie wyjść w swym działaniu poza połowiczność. Mimo aspiracji jak najbardziej bezwzględnych, absolutnych. Wspominając — już na kartach *Epizodu* — tamten okres rozjątrzenia i niepokoju, Ewa, w rozmowie z Albinem, powiada: „wtedy szło o całość życia, o integralną całość".

Dla jej młodszego brata tak ujmowany konflikt człowieka ze światem traci sens, gdyż w jego osobistym doświad-

czeniu zarówno spór pokoleń, jak i szerzej pojęta wrogość świata w stosunku do człowieka nie jest czymś jednorodnym, lecz rozkłada się na sprzeczności nie powiązane ze sobą i nie dające się zsumować w ogólne, uniwersalne przeciwstawienie. „Świat się powiększył, rozszerzył, nie można dźwigać na sobie całości. Dzisiaj to byłoby uzurpacją" — mówi do Ewy Albin. „Świat, w którym się teraz obracał, był inny niż w dzieciństwie, zmieniony, ale zawierał dawne elementy, dziwacznie rozrzucone, w zmodyfikowanych układach, w nieoczekiwanych skojarzeniach... każdy niemal szczegół napraszał się z natrętną konkretnością, gdy równocześnie całość była niepewna, jak coś, co za chwilę może się okazać czymś innym". Zajmijmy się tą przemianą. Przemianą postaw intelektualnych, wrażliwości, artystycznego obyczaju.

Jest rok 1924, kiedy młodzi bohaterowie *Epizodu*, wywodzący się z kręgu poetyckiej awangardy, wyśmiewają zgryźliwie *Pałubę* Irzykowskiego, drwią, zapewne z Proustowskiej, „analitycznej piły w pięciu tomach", w ogóle negują powieść psychologiczną, uważając ją za zgoła dziwaczny wytwór „jakiejś wczorajszej formacji umysłowej". Pasjonuje ich za to film i jego poetyka, ekscytują się równoczesnością zjawisk świata zewnętrznego i dynamiką stanów wewnętrznych, podnieca ich „simultaneistyczna wizja rzeczywistości", nieciągłej, rozbitej na pojedyncze epizody i fragmenty. „Oschła konstrukcja faktów wyżętych z moralistyki" — oto ich zdaniem jedynie możliwa forma nowoczesnej prozy, forma zdolna wyrazić niedorzeczny sens dziejących się wypadków. Filozofia moralna? „Niech pan wybaczy — powiedział Kałuski — o filozofii moralnej będziemy słuchali, kiedy pan ją ubierze w trykot i wsadzi na trapez". Niemal dosłownie powtarzają to prowokacyjnie kiedyś brzmiące zdanie Nietzschego: „Zjawisk moralnych nie ma wcale, istnieje tylko moralny wykład zjawisk". Pokazywałem przedtem, na ile ten ideał prozy realizuje *Epizod*. Obecnie interesuje mnie czas, atmosfera intelektualna, klimat owej epoki przemian, zapowiedzi i możliwości, czas, którego janusowe oblicze kreśli dziś Ważyk piórem szydercy i barwą melancholii, podsuwając mu zwierciadło swej powieści, gdzie rozpacz przedrzeźnia samą siebie.

Cóż to była za epoka! „O świetny, zmysłowy mój czasie" — wołał ironicznie A. Wat w jednym ze swych ówczesnych poematów prozą — epoko filmu, spekulacji, barbarzyństwa, kokototracji, Einsteina, futuryzmu, boksu, trustów, jazzbandu, wynalazków, renesansu pederastii!" Jeszcze wierzono, że rozpocznie ona erę materialnej prosperity, że na wszystkich polach działalności ludzkiej trwać będzie „walka o potęgę, obfitość i radość" (Peiper), a już pojawia się manifest głoszący, iż narodził się „nowy występek i obłęd": nadrealizm — „syn szaleństwa i mroku". Jeszcze proklamowano „przymierze z czasem" i „uścisk z teraźniejszością", jeszcze wielbiono człowieka, „jego bogatą, różnobarwną, potężną duszę" (ciągle Peiper) — i już Eliot publikuje *Ziemię jałową* i *Wydrążonych ludzi*, po drugiej stronie Oceanu J. Dos Passos tworzy w *Manhattan Transfer* posępną wizję cywilizacji „połamanych automatów", a Breton pisze w *Liście do jasnowidzów;* „Są ludzie, którzy sądzą, że wojna ich czegoś nauczyła; ci ludzie są jednak mniej zaawansowani niż ja, który wiem, co mi gotuje rok 1939". Montherlant układał wówczas ody do łydek sportowców. Honneger pysznił się, iż „kocha maszyny, tak jak inni kochają konie lub kobiety". Szczytem nowoczesności, ironizuje gdzieś S. Napierski, było telefoniczne wyznanie miłosne przez kanał La Manche i „studiowanie" Freuda w aeroplanie. O teorii względności mówiono z frenezją przy byle stoliku kawiarnianym. Bergson na Sorbonie i Dempsey na ringu grali główne role w maskaradzie, gdzie bezmyślny kult tężyzny fizycznej i prymitywny mistycyzm religijny dobrały się w idealną parę. Lecz ta maskarada ujrzana oczami Picassa ułożyła się w obraz przerażający *(Trois musiciens)*. Zakapturzony mnich w towarzystwie tajemniczych masek, arlekina i pierrota, z przywodzącym na myśl jakąś apokaliptyczną bestię, widmowym psem u nóg, zdaje się wypowiadać swej epoce groźne i poważne memento.

W tej atmosferze, pełnej gorączkowych przeczuć i burzliwych spięć, Albin „dostrzegał jakieś wieloznaczne, mylące sygnały odkryć, pomieszane z zabawą i śmiechem. W nim samym było coś, co dopraszało się mistyfikacji". Jest on jednym z tych poetów, którzy

lubią nonsens i paradoks, swobodną grę myśli i groteskę; zbliża ich wyjątkowa zdolność żonglowania pojęciami, zmysł nieobliczalnych skojarzeń, talenty proroka i clowna. Wyzywający sensualizm i orgiastyczny karnawał wyobraźni. Przedziwny stop żywiołowego instynktu i konstruktywnego myślenia. Trywialny gobelin z mieszczańskiego salonu i kobyle zady, światło zodiakalne i iskra „na lirze tramwaju", sen i wspomnienia — wszystko jest równouprawnione, wszystko się miesza w strumieniu obrazów ich poezji. Śladami nadrealistów poszukują autentycznego życia na przedpolach świadomości, w okolicach wewnętrznego „mare tenebrarum", w regionach snu, halucynacji i obłędu. Za Apollinairem wyruszają na peryferie kultury; po świeżość, po nowe inspiracje. Tam, gdzie nie dotarła jeszcze dwudziestowieczna technika, gdzie przetrwały relikty naiwnych wiar, symbole dziwacznych magii, obrzędy obyczajowe, mity i rytuały religijne, gdzie jedyną poezją panującą była ballada podwórzowa, piosenka odpustu i rewii, tak podobna do refrenu, który Nastkę i Albina „prześladował groszową fantastyką, kwintesencją odpadkowej kultury, komiczny, pretensjonalny, żałosny aż do rozczulenia, liryczny, elegijny, otępiający".

I chociaż Ważyk pisze sarkastyczne epitafium awangardowej poezji, chociaż układa gniewny paszkwil na tamtą epokę, nuta nostalgii i ton melancholii nieobce są jego prozie. Tak wiek dojrzały ogląda się za siebie i jeszcze raz wspomina dawno minioną młodość. Brzmi to inaczej, lecz równie przejmująco, jak przy pierwszym pożegnaniu, tym sprzed czterdziestu bez mała lat:

Na Pradze stoi drewniany syfon
i mówi jak beczka zachłyśnięta winem:
niech mnie spławią galarem do Gdańska
niech odpłynę odpłynę odpłynę
. . . . . .
Wspominam ludzi zwierzęta
i syfon ubogi na Pradze
wspominam syfon na Pradze
wspominam syfon na Pradze

Z dawnym światem, który przeminął, Ważyk utracił coś więcej niż młodość; utracił materię liryczną, zniweczoną przez czas, utracił godzinę przyjazną właściwej mu „liryce obnażonej wrażliwości", utracił jedynie mu bliską przestrzeń, ową strefę „barwnej niedorzeczności", w której żyła i w której nabierała urody jego niepowtarzalnie piękna, młodzieńcza liryka. Ważyk dochodzi jej rodowodu, próbuje ustalić jej specyfikę. Ten temat, zaledwie naszkicowany w *Mitach rodzinnych*, po z górą dwudziestu latach powraca w *Epizodzie* z siłą niewątpliwej obsesji. W tym względzie odczytywana, byłaby więc nowa powieść Ważyka rodzajem spowiedzi, wyznania, intymnego pamiętnika, w którym to wszystko, co zawiłe, dręczące, bolesne, znalazło wreszcie swe ujście i oczyszczenie. Domniemany pamiętnik Nastki miał w wyobrażeniu Albina przybrać ten właśnie kształt, do jakiego zbliża się *Epizod*: „zawierający ukrytą prawdę, jakieś przeraźliwe relacje między ludźmi, nieoczekiwane sekwencje faktów, postępki bezprzyczynowe, świat rozerwany, podobny do sennego marzenia". Ale powieść zbliża się do tego wyobrażenia tylko wtedy, gdy ją rozpatrywać pod kątem jej właściwości formalnych, takich, jak sposób prowadzenia akcji, budowa obrazów i ich luźna kompozycja. Prawda, jaką chce wyrazić Ważyk, prawda o własnej sztuce, o przyczynach jej rozkwitu i uwiądu, o jej roli i znaczeniu, posiada odcień o wiele bardziej niepokojący, niż wywnioskować to można z przytoczonych rozmyślań Albina. Gdyby w dalszym ciągu upierać się przy porównaniu owego „journal intime" Nastki z *Epizodem*, to okaże się, że tak tu, jak i tam „zamiast pamiętnika nienawiści, rozpętanej wyobraźni, skandalicznych faktów", znajdziemy otwarte przyznanie się do pustki duchowej, do wewnętrznego wyjałowienia, które broni się przed zapisem. „Trzeba wykryć w tej pustce znikomą materię życia, unerwienie, siły wiążące. Wielu jej będzie szukało, większość z nich wyjdzie z pustymi rękami. Nic nie znajdą. Będą stosy zdziwaczałych płócien i mnóstwo rewelacyjnych wierszy, które po kilku czy kilkunastu latach okażą się makulaturą. Kto będzie miał odwagę przyznać się do pustki?" — pyta Albin. Ważyk miał tę odwagę. I napisał *Epizod*.

Tomasz Burek

Stanisław Kowalewski: *Jabłko Parysa*. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 306.

Wszystko zaczyna się niewinnie i bardzo obiecująco. Świat nie stracił jeszcze swej cudownej świeżości, nie przestał nęcić wielkością swych możliwych sensów. Sny i marzenia układają rzeczywistość w bukiet o zapachu mocnym, odurzającym. Ciekawa, chłonna wyobraźnia wietrzy wokół olśniewającą przygodę, tropi tajemnicę, która wzrusza, budzi zachwyt i drżenie. Każdy gest zdaje się odkrywać nowe, zawrotne głębie istnienia. Każde pragnienie ma jeszcze szansę realizacji. Wystarczy czekać w skupieniu, żarliwie, a świat odpowie na wezwanie serca, tęsknota znajdzie swe ujście, życie nagnie się do tych nadziei, jakie obiecują uczynić zeń feeryczne święto. Piękna mitologia młodości...

Któregoś dnia żarzenie, fosforescencja wewnętrzna wygasa. Któregoś dnia człowiek budzi się z pustymi rękami. Nie znajdując przed sobą nic z tego, co wyśniła mu fantazja, sięga pamięcią wstecz i już wie, że to, czemu złudzenia przydawały blasku, ta jego młodość pyszna i szalona, było skłamanym rajem. Lecz błędu nie może poprawić i kłamstwa nie może odwołać. „Zło zostało utrwalone jak w zastygłej lawie." Krzywdy wyrządzone innym, krzywdy, które na pozór miały wagę co najwyżej tanecznego faux pas: niewiele znaczący gest, jakieś słowo lekkomyślnie wypowiedziane, czyn, który nie wydawał się być ostatecznym ryzykiem, wytłaczają swój zwielokrotniony rysunek w dotkniętej nimi świadomości, swoim ostrzem grawerują cudze serce, zostawiając w nim ślad, jakiego nic nie zmaże. Człowiek, który o tym pamięta, wyzbywa się lekkości i z nieba stu pragnień wraca na ziemię jedynego losu. I tak zyskuje dojrzałość: tę gorzką wiedzę o granicach swej wolności.

Ten „koniec wszystkiego" jest bez porównania ciekawszy od „pierwszych wtajemniczeń" dziecięctwa. Jest on bowiem początkiem prawdziwej rozpaczy, prawdziwej pogardy i trwogi i prawdziwego zwątpienia. To już nie mdły, werbalny bunt i odraza, to nie dramat zszyty z urywków przeczytanych powieści, ale posępne misterium, w którym udręczona świadomość jest zarazem swoim sędzią, świadkiem i oskarżonym. Ten przewód sądowy, na szali którego waży się ostateczna wartość człowieka, poznającego miarę swego nieszczęścia i swojej winy, przynosi najcenniejsze zyski literaturze.

Dowieść tego łatwo, choćby na przykładzie tak przeciętnej, ale i znamiennej powieści, jaką jest *Jabłko Parysa*. Jej płaskość uderza głównie tam, gdzie pisarz, na sposób niesłychanie tradycyjny, stara się przekazać pewne procesy i zjawiska okresu dojrzewania, jakości i akty na pewno zróżnicowane i subtelne, i dlatego właśnie nie dające się opisać konturami powierzchownej psychologii. W tych fragmentach książka przypomina naiwną czytankę: ubogą w spostrzeżenia i obserwacje, nieodkrywczą w wysiłku uzasadnienia przemian wewnętrznych bohatera determinacjami natury biologicznej. Wiadomo; nie zaspokojone dążenia i popędy seksualne, zepchnięte do podświadomości, sublimują się w fenomeny duchowe w znaku dodatnim, idealnym. Z konfliktu między dominującymi, choć wstydliwie osłanianymi, żądaniami „libido" a sprzeciwiającym się im nastawieniem „jaźni" powstają zakłócenia psychiczne, zahamowania, owe chorobliwe objawy „nieszczęśliwej świadomości" młodego człowieka. Ale czy warto raz jeszcze, i to nieporadnie, beletryzować te oczywiste tezy freudyzmu?

Socjologiczna interpretacja losu młodocianego bohatera także, w wydaniu Kowalewskiego, zawodzi. Jest ona prostą odbitką schematu gombrowiczowskiej szkoły, z jej nudą, rutyną i „zielonym" buntem „upupionej" niedojrzałości. Odbitką wytrawioną jednak z całego bogactwa aluzji, metafor i uniwersalnych uogólnień, którymi swój schemat nasycił autor *Ferdydurke*.

Toteż *Jabłko Parysa* odczytywane, zgodnie z sugestią wydawcy, jako „powieść psychologiczna o doświadczeniach młodego chłopca w latach dojrzewania" nie daje żadnej satysfakcji poznawczej. Lecz czy należy ją tak

właśnie odczytywać? Od epizodu z Ulą — cyrkówką, zdajemy sobie nagle sprawę, że chodzi w niej o coś zupełnie innego. Już wcześniej zresztą, w rozdziałach opowiadających o miłości Adasia i Krystyny, można było podejrzeć, jak kompozycja banalnie romansowych przygód bohatera wikła się i zdąża do finału, w którym będzie on musiał zetrzeć się ze swym sumieniem i w wyniku tej rozprawy osądzić całą swą przeszłość. Kowalewski ironicznie wygrywa te momenty jego biografii, które komponują ją w zgoła odmiennym porządku, niż zamyślił to sobie jej bohater. Im bliżej ostatecznej rozgrywki, tym materia powieści staje się gęściejsza, dialog nabiera ostrości i precyzji, a uczucia komplikują się i zabarwiają ciemnymi, głębokimi tonami. Kres Adasiowej historii jest równocześnie propozycją w miarę współczesnej, niemal drapieżnej literatury.

Zacznijmy więc od końca. Od sceny, kiedy bohater, ten Parys już rozbrojony z sentymentów młodości, czy raczej Don Juan, który odpędził najwierniejszą kochankę — własną wyobraźnię, pyta o drogi, jakie doprowadziły go do samotności „szczelnej jak własna skóra". Zapytuje: „czym jest miłość?". I wątpi, „czy kiedykolwiek zabłądził chociaż w jej pobliże". Pytania te i zwątpienia są dla jego biografii zasadnicze, gdyż brak jej innych wyznaczników, poza tęsknotą o podłożu wyraźnie erotycznym. „Zdawało mu się, że wszystkie głody wyobraźni znajdą zaspokojenie w przygodzie z kobietą." Niestety; miłości było wiele, głód jednak pozostał nie zaspokojony, równie dojmujący, jak w chwili przebudzenia zmysłów, i w dodatku pomnożony o sumę rozczarowań i zawodów. Zbyt proste byłoby szydzić z niepowodzeń naszego, nie dość inteligentnego, kochanka. Nielojalna w stosunku do autora byłaby również ironia dotycząca „nieciekawej egzystencji" jego bohatera. Kowalewski celowo konstruuje los Adasia z historii pozbawionych większego znaczenia. To tylko bohaterowi wydaje się, że przeżywa on miłość w stylu Hansa Castorpa i lorda Jima; konfrontacja sentymentalnych wyobrażeń z rzeczywistością „ulicy Kruczej" wydobywa całą trywialność jego amorów.

Zauważmy także, iż to, co przy niedokładnej krytyce sprawia jedynie wrażenie szeregu nijakich, fałszywie rozegranych etiud miłosnych, na głębszym planie oświetla inną postać problemu „nienasycenia": mniej czy bardziej świadomie, przedsięwzięcia erotyczne Adasia zmierzają do osiągnięcia pełnej dojrzałości, która jest dlań równoznaczna z wymarzoną, nieuchwytną wolnością; niejako intuicyjnie wybiera on partnerki starsze od siebie, kierując się potrzebą „przeskoczenia swego losu i swojej niedojrzałości". Oczywiście, są to próby z góry skazane na niepowodzenie. Tym niemniej właśnie na styku biologicznej determinacji i mglistego ideału powstaje owo napięcie wewnętrzne bohatera, grawitującego z wyżyn nieobliczalnych spekulacji ku ciasnej przyziemności, napięcie, które z kolei podwyższa temperaturę jego uczuć.

Ciekawe jest obserwowanie, jak stopniowo ścierają się kanty „syfonowatej" osobowości Adasia, jak górę bierze w nim Miętus i na gruzach bezkompromisowego maksymalizmu wznosi „brutalną, wymyślnie ordynarną, zbuntowaną wiedzę o życiu". Te uczucia, które noszą znamię jego młodzieńczego idealizmu, zdają się mu teraz grozić zepchnięciem w niedojrzałość i niewolę. Wyrzeka się ich, ale także odrzuca jedynie realne propozycje szczęścia i goniąc kłamliwą złudę „absolutnej" wolności, fałszuje siebie i zdradza innych. Aż wreszcie, po faryzejskich wykrętach, musi przyjąć doświadczoną przez siebie, okrutną prawdę, mówiącą, iż „człowiekowi się wydaje, że coś jest strasznie ważne, że nie będzie mógł bez tego żyć. A potem wszystko się toczy inaczej i człowiek żyje, i wszystko jest w porządku". Czy naprawdę żyje?

Ostatnie drzwi zatrzasnęły się za naszym bohaterem wówczas, kiedy na próżno usiłował pozyskać zaufanie kobiety, na której zależało mu jak na życiu. Na próżno, bowiem przychodzi dzień, gdy swego losu nie można już zmienić tak łatwo jak kochanki i trudno jest zdobyć ufność drugiego człowieka, kiedy błaga się o nią, mając za sobą przeszłość utkaną ze zdrady i kłamstwa.

Tomasz Burek

Tadeusz Hołuj: *Początek*. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 203.

Lata 1944—1945 pozostaną prawdopodobnie w historii polskiego socjalizmu tym, czym jest okres pierwszych Piastów dla historii państwa. Tam leżą wszystkie źródła wydarzeń kto wie ilu następnych lat, tam jest klucz, tam jest — jak tytułuje Hołuj swoją książkę — „Początek". Atuty i słabości polskiej lewicy — tam wszystko można odnaleźć w stanie czystym i świeżym, w stanie ideowego programu, nie tkniętego jeszcze późniejszymi doświadczeniami władzy. Napisano już na ten temat sporo książek: *Popiół i diament*, *Władza*, *Rok 1944*, dwie lub trzy powieści Władysława Machejka — i wciąż jeszcze jest na ten temat mnóstwo do powiedzenia. Oddalające nas od tamtych wydarzeń lata tym silniej podkreślają wagę okresu. Na temat okupacji powiedziano już właściwie wszystko, co na powiedzenie zasługiwało. To, co się stało później, ciągle jeszcze dziwi, niepokoi i fascynuje. Szczegóły historyczne i interpretacje nadrzędne — wszystko jest do odkrycia i sformułowania.

Wydana w ubiegłym roku powieść Tadeusza Hołuja już dla tych właśnie przyczyn niewątpliwie warta uwagi. Hołuj wnosi do tematu sporo rzetelnej wiedzy i jakkolwiek wydarzenia powieści nie mają jak się zdaje — autentycznego topograficznego uzasadnienia, w sensie historycznym i ideowym, są to na pewno wydarzenia typowe. Wiele można się z powieści nauczyć. Pomimo tego, że książka napisana jest niedobrze, bez warsztatowej cyzelacji, często nawet bez uważnej stylistycznej korekty. Nasze wydawnictwa tak skwapliwie strzegą swoich spraw dysponowania książką, tak stanowczo odrzucają wszelkie roszczenia autorów, a kiedy przyjdzie do pozycji, która istotnie wymaga trochę redakcyjnej pracy, trochę literackiego doświadczenia, wówczas okazują się żenująco bezradne. Książka Hołuja jest tu przykładem bardzo charakterystycznym. Książka ta bowiem została w pewnym sensie przez wydawcę zmarnowana.

Początek rozbija się w widzeniu krytycznym na trzy warstwy. Warstwa pierwsza, najlepsza, rehabilitująca powieść pomimo wszystko, to relacje o charakterze historycznym, uogólnienia literackie dające bardzo ciekawy, czasem nawet boleśnie obiektywny obraz pewnych odłamów naszego społeczeństwa. Warstwa druga — to dobre intencje i pewne złudzenia pisarza, szukającego solidnych punktów historycznego i ideowego oparcia, chwytającego się czasem bardzo dyskusyjnych schematów literackich i przez to właśnie warstwa budząca zainteresowanie. Warstwa trzecia, najmniej ciekawa — to konstrukcja literacka powieści, pewne chwyty przejęte od pisarzy współczesnych, robota warsztatowa, na ogół zresztą wtórna. Takie seminaryjne kawałkowanie powieści na warstwy nie uchodzi — i słusznie — za zręczną konstrukcję krytyczną. W tym jednak wypadku ma ono swoiste uzasadnienie: dotychczasowe recenzje traktowały powieść Hołuja z dużymi zastrzeżeniami, kryteria czysto literackie, warsztatowo-konstrukcyjne, muszą obrócić się przeciw powieści i obronić ją można tylko przez ich eliminację — zabieg, dla którego trzeba znaleźć usprawiedliwienie.

Rok 1945 albo 46. Do zapadłej, wyniszczonej przez okupację i późniejsze rabunki i niepokoje wioski na Podkarpaciu przyjeżdża ekipa sanitarna, ponieważ w wiosce wykryto ognisko tyfusu. Wokół wsi działają bandy faszystów polskich i ukraińskich, władze w pobliskim miasteczku są słabe i mało operatywne, zresztą pilnować muszą spraw zasadniczych i sanitariusze zmuszeni są działać w niebezpiecznej i zmuszającej do samodzielności izolacji. Sanitariuszom towarzyszy działacz polityczny, kierownik ideologiczny całej wyprawy. I tak izolacja — najzręczniejszy pomysł całej książki — stwarza oddalone i nieco karykaturalne odbicie całej polskiej rewolucji na tle społeczeństwa, wśród którego się rozegrała, jej powiązań, sukcesów i błędów, jej nieprzygotowania i trudności.

Hołuj eksponuje cztery osoby uczestniczące w ekspedycji. Jej lekarzem

jest profesor Altenberg, człowiek, który przeszedł przez piekło getta i hitlerowskich obozów zagłady, zdolny lekarz, który oddaje się pracy, by o tamtym zapomnieć, psychika zwichnięta i obolała. Autor mało o tych sprawach mówi, ale jest niewątpliwe, że ideowe racje działania są dla niego właściwie bez znaczenia, że go po prostu mało obchodzą. Ludzi trzeba leczyć, aby móc zapomnieć o tym koszmarze, jakim jest świat, Altenberg chciałby zapomnieć, a rządzi nim odruch bezustannego strachu. Jako kapitał duchowy ekipy jest to więc kapitał nader wątpliwy.

Sanitariuszką Altenberga jest Zofia, dawna łączniczka warszawskiego powstania, dziewczyna zrezygnowana, bliska szyderczego cynizmu, od którego ratuje ją rozbudzony temperament, zaspokajany zresztą chętnie i bez wyboru. Zofia pochodzi z kulturalnego środowiska i na wszystkich tych chłopów i chłopskich działaczy patrzy trochę jak na literaturę, demonstruje sporo udanej egzaltacji, a w gruncie rzeczy nic ją to wszystko nie obchodzi. Jest w ekipie przypadkiem zaplątany repatriant z Zachodu, człowiek życiowo doświadczony i przedsiębiorczy, ale całej tej politycznej plątaniny ani w ząb nie rozumiejący, on chciałby po prostu pracować, ale nie ma z kim, działaczy absorbuje jakiś bezsensowny — jego zdaniem — spór o władzę, chłopi zaś reagują po swojemu: zamykają chałupy, z przybyszami nie chcą rozmawiać, piją bimber i czekają, co z tego wszystkiego wyniknie.

A na czele tych niedobranych nosicieli idei reformy stoi młody chłopiec, któremu marzy się zarazem indiańska powieść i kariera rewolucjonisty, zupełnie niedoświadczony i mający zamiast tego do dyspozycji jedynie swój kompleks parweniusza między inteligentami, którym nie ufa i których ciągle politycznie podejrzewa.

Rozpacz. Wszystko dzieje się na przekór temu, co się dziać powinno. Zamiast Judyma jest zmaltretowany starzec, zamiast mądrego działacza — skompleksowany bubek, zamiast Siłaczki — dziwka. Tylko ci chłopi są tacy sami jak zawsze: rabują jak w *Rozdziobią nas kruki, wrony*, nie ufają jak w *Wiernej rzece*, piją jak... (tu porównań się nie wymaga).

Chłopi. A czegóż można od nich właściwie żądać w sytuacji, w której niczego nie można zrozumieć? Na ich rozeznanie reformatorzy ze swym hasłem rozdziału dworskiej ziemi postępują wbrew ugruntowanej moralności: siłą odbierają cudze. Jest terror bandy, której przewodzi człowiek dobrze im znany, i terror przybyszów, których nikt nie zna (miejscowi chłopscy działacze lewicowi poginęli w obozach koncentracyjnych) i których nawet traktować poważnie nie można. (Autor pokazuje taki wyjątkowo źle przygotowany wiec, na którym przemawia ów szef polityczny ekipy.) Członkami kontrrewolucyjnej bandy są młodzi chłopcy wiejscy, którzy pojęcia nie mają o całym zapleczu światopoglądowym toczonej walki. Toteż traktują wszystko trochę jak spotworniałą zabawę w policjantów i złodziei. Jest w powieści scena, której zapomnieć nie mogę: facet przeszedł do obozu wroga, bo miał coś tam załatwić u znajomego. Zaraz, rzecz jasna, podejrzenia o zdradę, snucie całego łańcuszka domysłów, rekonstrukcja rzekomych powiązań politycznych, fikcje i mity. A w gruncie rzeczy wszystko tu, na dole, odbywa się między znajomymi, jeden jest w tym obozie, drugi w tamtym, dziewczyna miała chłopca w bandzie, więc pomagała bandzie, potem spodobał się jej jeden z czerwonych, zaczęła więc pomagać czerwonym. Jaka różnica? Powieść odtwarza owo chłopskie przeświadczenie o dalekiej władzy, ową chłopską nieufność, która wie, że i tak wszystko rozstrzygnie się inaczej, gdzie indziej, na innym szczeblu, że głupi ten, kto się na serio angażuje, wszystkich trzeba słuchać, ale nikomu nie odpowiadać.

Rewolucja w Podlesiu jest jednocześnie przedwczesna i spóźniona: przedwczesna, bo chłopi, dla których się ona dokonuje, niczego jeszcze nie rozumieją: spóźniona, bo ludzie, którzy ją mieli przygotować, albo zostali psychicznie zniszczeni, albo w ogóle nie żyją. Nowe kadry są niedoświadczone, niepewne: wszyscy się ciągle podejrzewają i okazuje się, że słusznie. Agentów tamtej strony odnajduje się bowiem we wszystkich ogniwach aparatu. Rzetelnych działaczy trzeba dopiero wychowywać, odszukiwać, przekonywać o sensowności rozpoczętej roboty.

Ten gorzki obraz, którego karykaturalność uzasadniona jest wyborem miejsca i warunków, stwarza tło dla wydarzeń powieściowych, znacznie już

mniej ciekawych. Karol Jurga, ów młody działacz a zarazem główny bohater powieści, ukrywa pewną tajemnicę w swoim życiorysie. W czasie okupacji rodzice jego ukrywali w swym obejściu uciekiniera z getta, uciekiniera tego zamordowano ze strachu przed zbliżającym się patrolem policyjnym. Teraz morderstwo to, dokonane przy moralnym czy nawet faktycznym współudziale Karola, wisi nad nim jak zmora pamięci i sumienia. Karol rzuca się w niebezpieczeństwa dlatego także, że pragnie zmyć tamtą plamę, prowadzi ze sobą długie monologi wewnętrzne, jakieś nie kończące się rachunki sumienia, spisywane nawet w notesie.

Pomysł jest niezły, ten sam, który zresztą powraca w niejednej książce Hołuja: działanie rewolucyjne jest formą samooczyszczenia się moralnego. Dawne grzechy są więc stale w świadomości obecne, działają jak wiecznie drażniące sumienie i wiecznie pobudzające aktywność drzazgi wewnętrzne. Ale fabularna szata pomysłu ma krój już w literaturze zbanalizowany, a w dodatku czytelnik nie bardzo wierzy w tę wieczną walkę sumienia Karola Jurgi. A już stosowanie dwu czy nawet trzech planów czasowych — jak każe konwenans literacki naszych dni — wydaje się zupełnie nieuzasadnione. Ciekawa i trafna, jak sądzę, postać młodego działacza partii tamtych lat uległa literackiemu wzbogaceniu przy pomocy chwytów już nadużywanych: Karol jest trochę bohaterem z Butora, trochę z Mauriaca. W ogóle moralistyczna motywacja postępowania wymaga szczególnych warunków, człowiek z reguły woli o plamiącej go przeszłości zapominać niż ją w sobie hodować. Skądinąd zaś Karol przedstawiony został jako natura prymitywna, porywcza, bardziej biologiczna niż refleksyjna, skąd więc nagle tak daleko idące skrupuły?

Wiele podobnych zarzutów można by wysunąć pod adresem innych spraw i postaci. Pisarz ulega ciągle niepotrzebnej skłonności do wplatania we własne pomysły różnego rodzaju schematów literackich, konwencji, mód, trochę od Francuzów, trochę z socrealizmu. Można by ogólnie powiedzieć, że pomysł powieściowy nie został przemyślany do końca, że się urywa tu i ówdzie i pisarz wypełnia go materią dość przypadkową. Na początku powieści opisano np. atak bandytów na Komitet Powiatowy Partii i przy tej okazji zaprezentowano kilku spośród jego pracowników. Rzecz potrzebna, bo czytelnik powinien wiedzieć, kto rządzi w powiecie, jeśli przedmiotem powieści ma być właśnie walka o władzę w Podlesiu. Ale prezentacja dokonana została w sposób tak mało pomysłowy, na jakichś zebraniach organizacyjnych, że jej właściwie w istotnym sensie nie załatwiono. Postaci te pozostają do końca artystycznie martwe i kiedy tam właśnie wykryty zostaje agent bandytów, wzruszamy ramionami. Jeśli już było to autorowi potrzebne dla celów wyższych, to w każdym razie mógł oszczędzić czytelnikowi sensacyjnego zdemaskowania zbrodniarza metodą powieści kryminalnych.

Materiał historyczny, jakim dysponował autor, nie znalazł więc dobrego i przekonywającego kształtu powieściowego. Zachęcałbym pisarza do powrotu do pomysłu i do epoki. Szansa tematu nie została wykorzystana.

Włodzimierz Maciąg

OPOWIADANIA KATAJEWA

Iwan Katajew: *Żona i inne opowiadania.* Tłumaczył i opatrzył słowem wstępnym Seweryn Pollak. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 200.

Było ich trzech. Znamy dobrze dwóch: autora *Samotnego białego żagla,* Walentyna Katajewa, oraz jego brata Eugeniusza Pietrowa, alias Katajewa, współautora *Dwunastu krzeseł* i *Złotego cielaka.* Trzeci — Iwan Katajew — z nimi nic wspólnego nie miał, oprócz nazwiska.

Nie sądzone było Iwanowi Katajewowi rozwinąć skrzydeł. Kariera pisarska tego tak świetnie zapowiada-

jącego się prozaika przerwana została w roku 1937 na skutek zbrodniczej prowokacji. Choć debiutował wcześniej, w roku 1921, mając lat dziewiętnaście, jego puścizna literacka, przypadająca na lata 1927—1937, mieści się łatwo w niewielkim tomiku. Lecz, jak pisze Seweryn Pollak w słowie wstępnym do czytelnikowskiego wyboru opowiadań Iwana Katajewa, „godzien jest najwyższej uwagi już choćby tylko z tego powodu, że utwory jego są wiernym odzwierciedleniem myśli i nastrojów dość dużego odłamu inteligencji rosyjskiej z lat przełomu rewolucyjnego, która losy swoje związała z młodą, formującą się dopiero Republiką Radziecką".

Wcześnie, jako siedemnastoletni chłopiec, syn moskiewskiego nauczyciela historii, znalazł się Katajew w szeregach Rewolucji, porzuciwszy szkołę, by walczyć za Republikę Radziecką. Jako sekretarz naczelnika wydziału politycznego VIII Armii stawia pierwsze kroki w literaturze, drukując w pismach wydawanych przez wojsko wiersze, w których rewolucyjny patos kojarzył się z wizjami poety-symbolisty. Nie śpiesznо było wszelako Katajewowi znaleźć się w szeregach pisarzy-zawodowców, choć miał, oprócz talentu pisarskiego, wcale pokaźny bagaż doświadczeń. Wstępuje na wydział ekonomiczny Uniwersytetu Moskiewskiego, potem pracuje (od roku 1925) jako redaktor w czasopiśmie *Miasto i Wieś*. Ten udział przyszłego pisarza w gospodarczej odbudowie kraju znalazł swoiste, niepowtarzalne odbicie w zbiorze opowiadań Katajewa, który ukazał się w roku 1928 pod tytułem *Serce*. Opowiadanie pod tym samym tytułem, choć wyraźnie ustępuje pod względem kompozycyjnym późniejszym utworom Katajewa, stanowi już jakby kwintesencję myśli i nastrojów owego „odłamu inteligencji rosyjskiej z lat rewolucyjnego przełomu", o której pisze Seweryn Pollak, jest już wyraźną zapowiedzią subtelnej poetyki późniejszego Katajewa, odzwierciedla już wszystkie rozterki duchowe pisarza, szczerze zaangażowanego w sprawę zbudowania nowego społeczeństwa. Owe rozterki, polemiki pisarza z sobą samym uosabia w tym opowiadaniu, napisanym techniką „skazu" — ulubiony chwyt Katajewa, w którym to narracja prowadzona jest w pierwszej osobie — postać Żurawlowa, swoistej antytezy Wołodi Makarowa z *Zawiści* Oleszy z jego niemal obsesyjną wizją komunistycznego człowieka-robota. „*Serce* — pisał jeden z ówczesnych krytyków — głosuje za kulturą bolszewickiej frakcji uczuć". Określenie to jest tyleż barokowe, co trafne. Istotnie, Żurawlow, członek partii, przewodniczący dzielnicowego zrzeszenia spółdzielczego, przeniknięty jest gorącą wiarą w człowieka, gotów jest wyciągnąć pomocną dłoń do pokonanego wroga. Nie potrafi bić leżącego. Wroga należy zniszczyć. Wie o tym. To przecież konieczność dnia, nieubłagana konsekwencja czasów. Pragnąłby nie móc litować się nad tym wrogiem, lecz nie potrafi. I prosi jakby o wybaczenie własnej słabości charakteru. Ten właśnie aspekt opowiadania, jak i zresztą całej twórczości Katajewa, ów humanizm Katajewa, „demobilizujący masowego czytelnika i dominujący nad proletariacką etyką", według określenia jednego z ówczesnych krytyków, zarzucano właśnie Katajewowi, wytykając pisarzowi pomijanie istotnych konfliktów nurtujących społeczeństwo. Podstawowy zaś temat twórczości Katajewa — to optymistyczna wizja harmonijnie ukształtowanego człowieka, wrażliwego na krzywdę, wiara w zwycięstwo dobra nad wszelkimi przeciwnościami życia. Sam Katajew wyznał wszelako w jednym ze swych artykułów, że nie pojmuje głoszonego przez siebie humanizmu jako „idei chrześcijańskiego wszechwybaczenia". Sądził raczej, że socjalizm jest w stanie zdobyć się na wielkoduszność w stosunku do pokonanego już wroga klasowego. Konflikt ten charakterystyczny jest nie tylko dla tego pierwszego opowiadania Katajewa, lecz także dla późniejszej twórczości pisarza. Trafnie pisze o tym W. Hoffenszefer w doskonałej przedmowie do wydanego w Moskwie w 1957 roku tomu opowiadań Katajewa: „Im bardziej wczytywać się w utwory Katajewa, które powstały po tym opowiadaniu, tym bardziej staje się oczywiste, że konflikt pomiędzy optymistyczną postawą, pomiędzy wyprzedzającymi swój czas uczuciami i rozmyślaniami, a istotnymi sprzecznościami owego czasu, charakterystyczny jest nie tylko dla bohatera *Serca*, lecz i dla całej późniejszej puścizny literackiej Katajewa końca lat dwudziestych".

Tego tak bardzo reprezentatywnego dla twórczego myślenia opowiadania nie zamieszczono w tomiku opowiadań

Katajewa, wydanym przez Seweryna Pollaka (Czytelnik), z całego dorobku pisarza udostępniając czytelnikowi polskiemu jedynie pięć opowiadań. Trudno wszelako o trafniejszy wybór. Znalazły się tu opowiadania znakomite, można rzec, najlepsze, a więc: *Poeta* — noszący wyraźne piętno autobiografizmu i opisujący lata wojny domowej, kiedy Katajew wraz z armią przemierzał rozległy obszar Rosji jako sekretarz naczelnika wydziału politycznego VIII Armii; *Żona* — swoiste potępienie karierowiczostwa, w którym autor wraz ze swą bohaterką boleśnie przeżywa zarysowujące się w łonie rodziny różnice w poziomach kulturowych małżonków, pełne upokorzeń zmagania o szczęście rodzinne żony; *Szosa leningradzka*, ukazująca ze zdumiewającym obiektywizmem trudny, skomplikowany proces tworzenia się nowej klasy robotniczej, powstawania nowej świadomości społecznej — będącej przyczyną ostrych konfliktów moralnych; *Wspólny pokój* — pełna niepowtarzalnego, właściwego Katajewowi liryzmu, podanego z domieszką dobrodusznego uśmiechu, miniaturka obrazująca perypetie mieszkaniowe młodego, uczącego się w stołecznym mieście małżeństwa; i wreszcie *Mleko*, które miało ostatecznie określić stosunek krytyki do Katajewa i całego jego pisarstwa. Opowiadanie to oceniono jako artystyczny wyraz poglądów literackich grupy Pierwał, do której należał Katajew, głoszącej istnienie obiektywnego piękna, postulującej oparcie sztuki na wrażeniach „dziecinnych", „pierwotnych", uznającej intuicyjne poznawanie rzeczywistości. Jednocześnie pisarze grupy Pierwał, skupieni wokół krytyka Worońskiego i wydawanego przezeń czasopisma *Krasnaja Now*, podobnie zresztą jak jego antagoniści z RAPP-u, uznawali tezę o klasowym zdeterminowaniu pisarza, podkreślali klasowy charakter dowolnej twórczości. Mimo to zarzucono grupie, iż „nawołuje do litości nad wrogami klasowymi proletariatu". Z taką też oceną spotkało się *Mleko*, napisane w najgorętszym okresie kolektywizacji. Obiektem ataków stała się przede wszystkim postać narratora — instruktora Zrzeszenia Mleczarskiego, przezwanego Ciołeczkiem z powodu miękkości i łagodności charakteru, a także finał opowiadania „idealizującego — zdaniem krytyki — kułaka". W istocie Katajew nie wypowiada wręcz swego stosunku do opisywanych wydarzeń i postaci. Ów brak kropki nad i, owo pragnienie pisarza ukazania maksymalnie obiektywnej prawdy, różnych racji i postaw, zadecydowały chyba o tym, iż w sposób apodyktyczny, schematyczny — a więc krzywdzący w ostatecznym efekcie — postawiono znak równości pomiędzy autorem opowiadania a Ciołeczkiem przypisując Katajewowi wszystkie myśli i nastroje narratora. Przypomnijmy sobie, że podobny zarzut skierowano pod adresem Zoszczenki, nie chcąc dostrzec ironicznego dystansu, jaki dzielił autora od narratora. Skoro mowa o tym pisarzu, można by zaryzykować twierdzenie, że w zakresie tematyki Katajew — to właśnie Zoszczenko (szczególnie w takich opowiadaniach, jak *Żona* czy *Wspólny pokój*), ale Zoszczenko niejako *à rebours*. Tam bowiem, gdzie Zoszczenko w sposób bezwzględny kpi, niemiłosiernie szydzi, Katajew lituje się, boleje, gotów uronić łzę współczucia (nastrój ten wydobywa okładka Mariana Stachurskiego). Jednocześnie dla pisarstwa Katajewa charakterystyczny jest jemu tylko właściwy, swoisty klimat łagodnej ironii, którą zaprawiona jest zresztą postać narratora, Ciołeczka, i której ówczesna krytyka nie chciała również dostrzec. Czyni go to bliskim Czechowowi. Czytając Katajewa widzi się chwilami dobrotliwy, łagodny, pełen wyrozumienia uśmiech Czechowa spod przymrużonych powiek, ot, choćby w scenie namiętnej dyskusji o poezji wśród czerwonoarmistów VIII Armii w opowiadaniu *Poeta:* „Gdy Karatygin skończył swą druzgocącą mowę i na krótką chwilę zapanowało milczenie, Iwan Jakowlewicz, wciąż obracając swój przedmiocik i nie podnosząc głowy, zapytał mówcę:

— Powiedzcie, Karatygin, głosicie ciągle tę waszą przesadę; a jak byście przedstawili następujący fakt z życia: kot miauczał.

Tu podniósł głowę i wesoło przymrużył oczy, tak że po całej twarzy rozbiegły mu się promienie. Karatygin, który obrócił się do niego z gotowością, nagle zdrętwiał wyczuwając podstęp.

— Jaki kot?...

— No jaki tam znowu! Zwyczajny.

— Nn-n-nie wiem... Tak właśnie bym napisał... że miauczał.

— E-e-e, nie, miły towarzyszu!... To by przeczyło waszej teorii. Sam nie wiem, jak byście napisali. Napisalibyście: nieszczęsne stworzenie wrzeszczało nieludzkim głosem..."

Tym samym rozbawionym spojrzeniem wodzi Katajew po pokoju matek moskiewskiego domu akademickiego, w którym nocuje „na waleta" jeden z bezdomnych mężów. Nakryty przez kierowniczkę domu akademickiego, uzyskuje w końcu jej zgodę na kilka noclegów, dopóki nie znajdzie sobie mieszkania, pod warunkiem jednak, że zdobędzie parawan i osłoni nim łóżko żony przed spojrzeniami pozostałych jedenastu mieszkanek. Lecz „...tej nocy w pokoju numer dwadzieścia trzy nikt nie mógł zasnąć. Jedenaście kobiet wsłuchiwało się w każdy szmer, w każde skrzypnięcie dochodzące spoza parawanu. Opierały się na łokciach, patrzały w ciemność, znowu się kładły, wzdychały. Mąż i żona również chwytali wszystkie dźwięki, wszystkie szepty i bali się poruszyć. A niemowlęta, jak gdyby przeszedł na nie niepokój matek, budziły się co chwila i wrzeszczały przez całą noc".

Był Katajew sędzią wyrozumiałym i łagodnym, ale bynajmniej nie pobłażliwym. Nie zrezygnował nigdy z prawa do ostrzejszych ocen i surowszego spojrzenia na rzeczywistość, w kształtowaniu której sam brał przecież czynny udział. Wrażliwość i łagodność nie wyklucza wszak surowości w sprawach zasadniczych. Ze swych zasad, jak i ze swych wizji odrodzonego, harmonijnego człowieka nie zrezygnował Katajew nigdy. Świadczy o tym choćby fakt, iż z chwilą, kiedy w roku 1925 WAPP przekształcił się w RAPP, organizację, która uzurpowała sobie monopolistyczne prawo na wydawanie ostatecznych wyroków w sprawach literatury, Katajew postanowił przejść do ostro zwalczanej przez RAPP grupy Pieriewał. Decyzja ta nie mogła nie wywrzeć wpływu na późniejsze losy pisarza. Szereg pisarzy, jak Karawajewa, Swietłow, Bagricki, Priszwin wycofało się z Pieriewału, zanim ten został w roku 1932 zlikwidowany. Katajew pozostał tam do końca. Nie było w tym chyba przekory ani tym bardziej pozy.

■

Ze szczerą wdzięcznością należy powitać inicjatywę zapoznania czytelnika polskiego z opowiadaniami tego wybitnego pisarza, któremu niedawno dopiero przywrócono należne mu miejsce w historii radzieckiej literatury. W dwutomowej antologii wydanej pod redakcją Kadena-Bandrowskiego wydrukowano swego czasu jedno z jego opowiadań. Dziś Katajew zasługuje na więcej uwagi. Pisarstwo jego bowiem nie ma w sobie nic z muzealnictwa, nie jest to wartość mająca jedynie znaczenie historycznoliterackie. Przeciwnie, oprócz świetnej formy literackiej, ogromnego ładunku uczuciowego, zachowało piekącą aktualność, choć często porusza sprawy należące już do przeszłości. Jest proste i majestatyczne zarazem. Całe piękno prozy Katajewa oddaje kunsztowny przekład Seweryna Pollaka.

René Śliwowski

O SŁOWACKIM

Niezmiernie interesującą wystawę urządził niedawno PEN-club polski: nosiła ona nazwę *Polska Literatura w Świecie* i gromadziła książki polskich autorów w językach cudzoziemskich wydane po ostatniej wojnie. Pokaźny ten zbiór książek był wymownym świadectwem zainteresowania literaturą polską na szerokim świecie. Były to oczywiście dzieła literatury współczesnej. Ale mam wrażenie, że zainteresowanie dniem dzisiejszym piśmiennictwa polskiego pociąga za sobą zainteresowanie także i dniem wczorajszym i przedwczorajszym.

Literatury współczesnej w Polsce nie zrozumie się, jeżeli się nie zna jej precedensów, jej zaplecza. I właśnie może dlatego literatura nasza może dzisiaj interesować cały świat, że ma ona tę niezmiernie solidną, interesującą i poważną bazę dawnych polskich epok literackich. Jesteśmy tym ciekawsi, im głębsza jest studnia, z której mogą czerpać nasi czytelnicy. Tym chyba się tłumaczy powodzenie Krasickiego w Czechosłowacji, a *Rękopisu znalezionego w Saragossie* we Francji i w Stanach Zjednoczonych.

Zainteresowanie polską tradycją literacką to oczywiście najczęściej zainteresowanie polskim romantyzmem. Nigdy nie dość podkreślać, że romantyzm polski na ogólnym tle literatury europejskiej i na tle prądów kulturalnych świata — jest zjawiskiem osobnym, zupełnie specyficznym, pod kategorie romantyzmu, jak go się traktuje w podręcznikach literatury, niemieckich czy francuskich, nie podpadającym.

Przez długie lata romantyzm polski był jak gdyby czymś niezauważonym. Przypuszczam, że badania Kleinera i jego zachwyt dla romantyzmu polskiego wzbudzały wzruszenie ramion u niektórych zachodnich profesorów. Dzisiaj to wzruszenie ramion byłoby chyba znacznie powściągliwsze — a może by go nawet wcale nie było.

W zainteresowaniu romantyzmem polskim zachodzi jednak bardzo interesujące — i poniekąd nas zaskakujące — zjawisko. Na pierwsze miejsce jako reprezentant naszego romantyzmu wysuwa się Juliusz Słowacki. Zadziwiające to zjawisko da się całkiem jasno wytłumaczyć: skondensowana esencja romantyzmu łączy się u mistrza Juliusza z wyrazem bardzo wielkiej indywidualności twórczej i ideowej.

Owo przesunięcie zainteresowań czytelniczych i naukowych poza granicami Polski z Mickiewicza na Słowackiego jest bardzo znamienne. Odnotować je można nie tylko na Zachodzie, ale i na Wschodzie, gdzie wydawnictwa *Dzieł wybranych* Słowackiego w języku rosyjskim i ukraińskim (oba pod redakcją Maksyma Rylskiego) są najwymowniejszym tych zainteresowań dowodem.

W zakończeniu swego studium o Słowackim Maksym Rylski, tłumacząc nierealną Ukrainę Słowackiego, powiada: „Nie zawsze przecie poeta troszczy się o zewnętrzne prawdopodobieństwo! Tu wreszcie musimy użyć w stosunku do Słowackiego tego terminu, którego dotychczas unikałem: romantyk. Słowacki był romantykiem od stóp do głowy".

Ostatni zeszyt *Revue des Sciences Humaines*, pisma będącego oficjalnym organem uniwersytetu w Lille, poświęcony jest Słowackiemu. Zawiera on

m.in. oprócz esejów autorów polskich znakomite studia prof. Hermana, Jean Fabre'a, Bruno Meriggi. Zawiera także próbki przekładów z dzieł Słowackiego, dokonanych przez prof. Bourrilly, autora obszernej pracy o *Młodości Słowackiego*. Najbardziej może nas zainteresować marginesowa wzmianka o tym, że Bourrilly przygotowuje całość przekładu *Listów do matki* Słowackiego. Od dawna autor słów niniejszych nawołuje do upowszechnienia *Listów do matki* jako dzieła nie tylko charakteryzującego autora, ale jako kapitalnego przyczynku do dziejów kultury romantycznej w Europie.

Co prawda znakomity belgijski polonista, prof. Claude Bacqois, w swoim wstępie do *Antologii poezji polskiej*, sporządzonej przez Mariana Pankowskiego, twierdzi, że zarówno epoka Odrodzenia, jak i epoka Romantyzmu „okazały się w ostatecznym rachunku fatalne dla kultury polskiej" i wywołały następujące po nich epoki posuchy literackiej — trudno się jest na podobny rachunek ostateczny zgodzić. Co się bardziej opłaca? Czy posiadanie „jednego z największych poetów, których Polska czy świat cały kiedykolwiek posiadały", jak powiada o Słowackim prof. Bruno Meriggi — czy unikanie posuch i mielizn przez równomierne rozlanie płytkiej wody?

Niezmiernie interesujące jest to zjawisko, nieobce zresztą i u nas niektórym znawcom i badaczom dzieł Słowackiego, że w hierarchizacji jego utworów na miejscu niezwykle wysokim stawiają oni *Godzinę myśli*, młodzieńczy poemat Juliusza. „Należy się temu poematowi — powiada prof. Jean Fabre — ustawienie na stosownym miejscu, w centrum dzieł Słowackiego, w centrum romantyzmu, romantyzmu wiecznie żywego. *Godzina myśli* godna jest stać się emblematem takiego romantyzmu i świadczyć wobec świata, w którym nam żyć przyszło, że świat ten nie zdobędzie godności, dopóki nie pozwoli poezji na wyzyskanie wszystkich szans, dopóki nie przyzna poezji pełni wszystkich praw".

Dlatego też zupełną obelgą dla czytelnika polskiego jest wspaniale wydany u Seghersa w Paryżu obszerny tom *L'Art Poétique*, wolumen poświęcony dziejom poezji światowej, gdzie poezji polskiej przyznano drobny ułamek miejsca. Na cały wiek XIX i XX poezja polska reprezentowana jest tylko przez fragment Wielkiej Improwizacji Mickiewicza. W momencie, kiedy stosunek historyków literatury na całym świecie do literatury polskiej zmienia się zasadniczo — wydanie *Sztuki poetyckiej* tak zubożonej zakrawa na skandal.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Tegoroczny 2 nr *Kultury i Społeczeństwa* przynosi interesujący nas szkic Henryka Markiewicza pt. *Granice literatury*. Autor zajmuje się trudnościami metodologicznymi, które powstają przy określeniu specyfiki utworu literackiego i odróżnieniu go od innych rodzajów piśmiennictwa. Trudności te rozpatruje na szerokim tle porównawczym, od poetyk klasycznych i pseudo-klasycznych, aż po ujęcia nowsze. Szkic ten ma charakter rekapitulacji, nie polemiki, autor sam swego stanowiska nie precyzuje. Byłoby to zresztą trudne wobec faktu, iż pojęcie literatury ostatnimi czasy rozszerzyło się o nowe gatunki i nowe techniki, a ujęcia dotychczasowe, określające literaturę jako „język w specyficznej funkcji artystycznej" lub też po prostu „fikcja", straciły chyba wartość. Nie na wiele by się zdało także wyróżnienie literatury przez proste przeciwieństwo w stosunku do nauki, ile że nauka sama przeszła ewolucję podobną. Artykuł Markiewicza wydaje się być świadectwem niepokoju; historyk literatury musi poczuć się w końcu niepewnie, poruszając się wciąż w kręgu gatunków klasycznych: powieści, dramatu, poezji. Jak odnieść się do eseju Lévy-Straussa lub Stefana Lu-

pasco? Co powiedzieć o fantastycznej na pół, na psychoanalizie opartej socjologii Roger Caillois? Czym są teksty surrealistów? Czym wreszcie semantyczne fantazje Mirona Białoszewskiego?

W tymże samym numerze artykuł Hanny E. Malewskiej (zwracam uwagę na to „E.", odróżniające autorkę od znanej katolickiej pisarki) *Z badań nad życiem seksualnym.* Artykuł ten oparty jest na badaniach podjętych przez grupę lekarzy i socjologów na II Klinice Ginekologiczno-Położniczej w Poznaniu i odnosi się głównie do życia seksualnego kobiet w Polsce. Streszczać go trochę wstydno, bo co uchodzi w suchym języku ginekologa i socjologa, żadną miarą nie uchodzi w języku literackim. Dowodzi to tylko, jak bardzo ten język jest skonwencjonalizowany i chociaż — zdawałoby się — stworzony do wyrażania rzeczy intymnych, nie nadaje się do ich otwartego nazywania. Wynikałoby z tego, że funkcja artystyczna języka polega na wyszukiwaniu eufemizmów. Żadna Leja nie zdoła nam powiedzieć tyle prawdy o kobiecie, ile nam przynosi ten suchy raport, którego doniosłość ocenić mogą tylko ludzie dorośli. Nie potrafię powiedzieć, o ile raport ten jest nowością na gruncie naukowym, myślę, że jest absolutną nowością na gruncie popularno-naukowym, co zresztą potwierdza skromnie sama autorka, pisząc: „Badania empiryczne nad życiem seksualnym zyskały sobie prawo obywatelstwa w nauce stosunkowo późno, gdyż właściwie dopiero od czasów wielkich badań prowadzonych w Stanach Zjednoczonych przez Kinseya i współpracowników. Badania, których wyniki publikujemy, są próbą badań nad podobnymi zagadnieniami na terenie polskim". „Sądzimy — pisze autorka na innym miejscu — że nie może być rozsądnego ustawodawstwa dotyczącego instytucji małżeństwa, planowania rodziny i regulowania przyrostu naturalnego, że nie może być rozsądnego wychowania młodzieży bez większej znajomości złożonych mechanizmów życia seksualnego." Powiemy więcej: nie może być prawdziwej znajomości człowieka i prawdziwej literatury. Ludzie mówią dzisiaj wiele rzeczy głośniej i otwarciej, niż to czyni literatura. Jest to oczywiście plon literatury. To literatura wyłamywała wrota pruderii i wstydliwości. Ginekolog i socjolog miałby związane usta i przewiązane oczy, gdyby nie miał za sobą lektury *Pani Bovary* i *Anny Kareniny.* Dzisiaj literatura jest w tyle i w tyle pozostanie. Ta sama literatura ośmieliła do mówienia pacjentki Kliniki. Dialog między lekarzem a pacjentem w pokoju przeznaczonym do „ankietyzacji" jest szczerszy, niż był kiedykolwiek dialog między autorem a jego bohaterką. Lekarze i socjologowie powinni pisać recenzje współczesnych powieści psychologicznych.

Z innych materiałów zamieszczonych w *Kulturze i Społeczeństwie* wymienimy przewrotny szkic Marii Ossowskiej o listach lorda Chesterfielda *(Katechizm osiemnastowiecznego dyplomaty)* oraz szkic informacyjny Aleksandra Gelli pt. *Społeczny pragmatyzm w kulturze amerykańskiej. Kultura i Społeczeństwo* jest dzisiaj jednym z najlepiej redagowanych naszych czasopism.

Przegląd Humanistyczny (nr 3/24) jak zwykle ciężkawy. Uwagę zwraca studium Wacława Kubackiego o wierszu Mickiewicza *Do Matki Polki.* Autor wskazuje przede wszystkim na formalną genezę wiersza, którą wyprowadza ze znanego w poetyce klasycznej „wiersza na narodziny" („genethliakon"). Analiza wiersza Mickiewicza w porównaniu do klasycznej kompozycji „genethliakonu" pozwala zrozumieć jego sarkazm w większym stopniu, niż pozwalały na to tradycyjne interpretacje genetyczne i psychologiczne. „Mickiewicz nawiązał świadomie i celowo do tradycyjnego genethliakonu — pisze Wacław Kubacki w zakończeniu studium — pragnąc przez bolesną trawestację staropolskiego wzorca profetyczno-panegirycznego przedstawić nowym czasom nowy charakter patriotyzmu i nowy typ narodowego bohatera." Wiersz ten traktuje Kubacki także jako rodzaj prowokacji wymierzonej przeciwko sentymentalnej, salonowej apoteozie polskiej kobiety. „W kulcie kobiety, który szerzyła literatura pseudoklasyczna, nie trudno dostrzec feudalną reakcję przeciw demokratycznym ideom francuskiej rewolucji. Na gruncie polskim wystąpiły dwa wyraźnie pod względem społecznym i politycznym zarysowane typy bohaterki: kosmopolityczna dama i

polska patriotka. Na tle ówczesnej »sprawy kobiecej« wiersz *Do Matki Polki* nabiera nowego znaczenia, jako ważki głos polityczny i artystyczny."

Nic szczególnie ciekawego nie znajdujemy w szkicu Pierre Arnaud o *Uwagach nad rządem polskim* Jana Jakuba Rousseau. Autor streszcza je po prostu, i to w oderwaniu zarówno od własnej historii Rousseau, jak i od historii Polaków. Reszta numeru nastawiona jest wyraźnie na polonica w świecie, pośród których szczególnie ciekawy wydaje mi się artykuł Jana Reychmana o kontaktach literackich polsko-gruzińskich w XIX wieku. Dzieje Polaków na Kaukazie oraz ich wpływ na życie kulturalne i polityczne Gruzji czekają na gruntowne opracowanie.

Z sympatią biorę zawsze do ręki miesięcznik *Więź*. W numerze 5 przeczytałem artykuł Renaty Prawdzic pt. *Antymiłość* i Janusza Zabłockiego pt. *Gorzki los Zaratustry*. Pryncypialne, moralne, katastroficzne, bojowe, aż miło. Renata Prawdzic ubolewa nad wypaczeniem miłości we współczesnej sztuce, bardzo to zabawne. Janusz Zabłocki grzebie Paryż i w ogóle świat współczesny, też bardzo zabawne. Z *Więzi* wieje duch Syntezy i kaznodziejstwa utrzymanego w lekkim tonie harcerskiego duszpasterstwa. To lubię.

Ale wolę *Współczesność*, świetnie redagowaną, zawsze trochę awanturniczą. W „świecie" mówiono dużo o artykule Michała Głowińskiego. Nasz miły współpracownik nagle zrzucił togę profesorską, którą przybiera w recenzjach, i uderzył z pasją, o którą go nigdy nie podejrzewałem. W Brzechwę uderzył i Słonimskiego. Niegrzecznie, aż strach, aż przykro, aż smutno. Bardzo nie lubię wysuwania przeciwko takim czy innym artykułom argumentów obyczajowych. Literatura w ogóle jest nieobyczajna, bo cała jej siła skierowana jest przeciw obyczajom, które zastaje. Przeciw obyczajom społecznym, myślowym, językowym. Każdy pisarz powinien być trochę chamem. Kwestia tylko, jaki rozmiar chamstwa zaprezentuje. Chamstwo wielkie jest zasługą, małe hańbą. Myślę, że spokojny i rzeczowy artykuł o młodej poezji, tak jak ją widzi poeta innej szkoły, innych nawyków artystycznych, oraz rzeczowy artykuł o stanowisku poety szkoły starszej wobec szkół nowych — byłyby dotkliwsze niż te pyskówki. Co komu z grubiaństw? Ten, który jest ich celem, nie przyjmie ich na pewno, tak więc rzecz mija się z celem. Odnosi się to również do wymysłów Jerzego Falkowskiego skierowanych przeciwko Magdalenie Samozwaniec. Po lekturze artykułu, w którym ten pisarz nazwany jest sklerotykiem, inna zaś pisarka dotknięta zostaje w swej ludzkiej i kobiecej godności, wszystkim robi się bardzo przykro. Nawet tym, którzy nie zgadzają się z tymi lub owymi wypowiedziami na temat współczesnej poezji, oraz tym, którzy nie lubią pewnego gatunku humoru.

Andrzej Kijowski

KILKA SŁÓW O SENSIE

Poezja nowoczesna nie jest zjawą, jest zjawiskiem. Zarzuty, które się jej stawia, nie mogą więc działać na zasadzie egzorcyzmów, muszą, a w każdym razie powinny mieć funkcję racjonalną, tzn. powinny być wnioskiem z jej zrozumienia. Zjawisko niepojmowane zawsze nie ma sensu. Sensu nabierze wtedy, kiedy się je ogarnie.

W toczącej się od kilku miesięcy dyskusji o nowoczesnej poezji wśród adwersarzy jedynie Janusz Wilhelmi zdobył się na wysiłek rozumowy. Chciał zrozumieć, ażeby mieć prawo negacji. I ta próba, która była przykładem dobrej woli, odsłoniła dopiero nieznajomość specyfiki poezji nowoczesnej i nieprzygotowanie do jej odbioru. Wywód Wilhelmiego był dla mnie rewelacją. Przecież poezja nowoczesna jest już zjawiskiem niemal

wiekowym. To Rimbaud z *Iluminacji*, a więc przed dziewięćdziesięciu laty, wydarł słowo poezji z mowy już nie tylko potocznej, ale i literackiej, i wyzwolił je ze służebnej funkcji nosiciela sensu. Już Rimbaud nadał mu walor i autonomię rzeczy. Już przeszło dziewięćdziesiąt lat słowo poezji jest przedmiotem samoistnym i istotnie nie ma sensu, tzn. nie jest symbolem, przezroczystą aluzją, znakiem, wyznacznikiem czy oznacznikiem czegokolwiek, ale calizną nierozkładalną na czynniki pierwsze. Nie *Statkiem pijanym* czy *Rękami Joanny-Marii* — nie mniejszą śmiałość wyobraźni miał już Baudelaire — ale *Iluminacjami*, *Sezonem w piekle* Rimbaud rozpoczął poezję absolutnie nową, poezję nowoczesną właśnie, tę nierozumianą i nieprzystępną, programowo. Cóż stanowi jej istotę? Nowy stosunek do słowa, nowy model języka.

Ażeby zrozumieć nowoczesną poezję, trzeba sobie przede wszystkim uświadomić to, jaki ona robi użytek ze słowa. Bez spełnienia tego podstawowego warunku dyskusja o nowej poezji do niczego nie prowadzi. Bo co to znaczy stwierdzić w odniesieniu do nowoczesnego utworu poetyckiego: nie ma sensu? Uznanie jakiegoś wiersza (nowoczesnego) za bezsensowny nie może być zarzutem, a już w żadnym wypadku oskarżeniem, bo utwór nowoczesnej poezji jest istotnie bezsensowny, tzn. nie ma tego sensu, który spodziewa się w nim znaleźć ktoś nie obeznany z mechanizmem skojarzeń i nową jakością słowa. Nie sens jest jego miarą, ale szok, ładunek emocji, zdumienia i przerażenia, który zawiera.

W poezji klasycznej słowo było narzędziem, środkiem do wypowiadania znaczeń, układów znaczeń, a więc sensu. Słowo było mniej lub bardziej, ale intencjonalnie, maksymalnie przezroczyste. Było pośrednikiem, nosicielem wartości, znakiem, symbolem. Poezja klasyczna brała je z całym dobrodziejstwem inwentarza nie interweniując we wzajemne związki słów, aprobując rygory i ograniczenia gramatyki. Utwór poezji klasycznej nie stawiał nigdy zagadnienia nieprzystępności, niezrozumienia, do jego budowy użyte zostały elementy znane, przejrzyste. Niecelna wydaje mi się taka obrona poezji nowoczesnej, kiedy się jej nieprzystępność tłumaczy przez analogię z nie uznawanymi przez współczesnych wartościami poezji klasycznej. Tu żadne analogie nie istnieją. Poezja nowoczesna zmieniła walor słowa, które z przejrzystego symbolu przeobraziło się w przedmiot ważki, tajemniczy. Każde słowo poezji nowoczesnej jest, a jeśli nie jest, to powinno być szokiem, niespodzianką, zdumieniem.

Roland Barthes w głośnej książce *Le Degré zéro de l'écriture* zastanawiając się nad tym, co stanowi istotę utworu literackiego, dochodzi do pojęcia *écriture*. *Ecriture* to warstwa językowa utworu, jego język literacki, wypadkowa języka-mowy i stylu, a więc bezwładu materii, tworzywa i energii biologicznej. *Ecriture* jest układem moralnym zawieranym przez pisarza z historią, ze współczesnością ludzką, w której żyje. Język, zbiornik wszystkich możliwości, daje mu absolutną wolność. Styl, będąc przejawem jego charakteru, namiętności, perwersji, jest jego ograniczeniem. Z poczuciem wolności, które daje mu język, ze świadomością niewoli stylistycznej pisarz tworząc dzieło literackie określa się historycznie, sytuuje się w czasie i w społeczeństwie. Warstwa językowa jego dzieła, jego język literacki, *écriture*, jest więc rezygnacją i samoograniczeniem. Chcąc nie chcąc pisarz wchodzi, wsuwa się w jakąś konwencję, która go wciąga coraz głębiej, aż przestaje nad nią panować. Barthes analizując literaturę współczesną dostrzega w niej bunt, dążność do wyrwania się z wszystkich układów ograniczających wolność. Walka toczy się na dwóch frontach: z niewolą stylu, a więc z biologią, z niewolą konwencji, historią. Zerwać klamry, granice, wrócić do języka-matki, języka morza możliwości, tam, gdzie nie istnieje jeszcze rozróżnienie na potoczność i umowność. Ideałem współczesnej literatury jest według Barthesa bezstylowość w najszerszym pojęciu. Barthes wskazuje na świadomą przejrzystość, anonimowość języka Camusa, Sartre'a, na potoczność języka Queneau. Pragnieniem współczesnej literatury, jej celem nieosiągalnym jest jakiś punkt zerowy, neutralny, od którego wszystko by można zacząć na nowo.

Otóż w tej walce z samoograniczeniem, w walce o absolutną wolność

jedynie poezja nowoczesna odniosła zwycięstwo. Jedynie poezji udało się osiągnąć ten punkt, w którym twórca absolutnie wyzwolony staje przed nieograniczonością słowa. Ma wszystkie szanse i wszystkie możliwości, żadnych zobowiązań.

„Słowa-przedmioty bez żadnych powiązań wzajemnych, wyposażone w całą gwałtowność, na jaką je stać, słowa-pociski, które rozrywając się wzbudzają tajemnicze wibracje w słowach sąsiednich, te słowa poezji wykluczają ludzi... Słowo poezji jest pełne grozy, gdyż nie człowieka z człowiekiem zespala, ale człowieka zmusza do współżycia z najbardziej nieludzkimi zjawiskami natury, niebem i piekłem, dzieciństwem i szaleństwem, nieznanym ducha i czystą materią... To już nie język, nie jakiś język poetycki, ale czysta, absolutnie nieujarzmiona gwałtowność, żywioł, samounicestwienie... Złożenie warg zmierza do przeobrażenia natury, gest jest demiurgiem..."

Poezja nowoczesna nie pełni żadnej roli służebnej ani wobec historii, ani wobec sensu. Sama jest własnym sensem. Słowa nie znaczą, tzn. nie mają stałej, raz na zawsze danej im treści, ale atakują, wdzierają się w wyobrażenie świata, rozrywają je. Budują wizje czyste, absolutne. Oślepiają. Tutaj jest sens nowoczesnej poezji, sens jej istnienia.

Zbigniew Bieńkowski

KONGRES PISARZY W BERLINIE

Berlin przyjął nas niepogodą. Było chmurno, zimno i popadywał deszcz. I tak już właściwie pozostało do końca naszego pobytu. Aleśmy się tym nie zmartwili. Przyjechaliśmy przecież nie na wycieczkę turystyczną, lecz na kongres. I to na Kongres Pisarzy Niemieckich, na który zaproszono również gości zagranicznych z wielu krajów Europy i świata. Hotel przy Johannisstrasse rozbrzmiewał przez tydzień najprzeróżniejszymi językami. Po prostu — wieża Babel. Przybyli pisarze z Chin, Indii, Indonezji, Iraku, Kuby, Kanady; a także z pobliskich ziem: ZSRR, Norwegii, Szwecji, Danii, Francji, Czechosłowacji, Węgier, Bułgarii, Jugosławii i innych. W skład delegacji polskiej wchodzili: Jarosław Iwaszkiewicz oraz piszący te słowa.

Obrady kongresu, odbywające się w dniach 25—27 maja br. w Haus der Ministerien przy Leipziger Strasse, zagaił siwy już jak gołąbek Arnold Zweig, przypominając na samym początku, że w ostatnim okresie literatura niemiecka poniosła wyjątkowo dotkliwe straty, albowiem zmarli tacy pisarze, jak Tomasz Mann, Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Lion Feuchtwanger, Hans Henny Jahn, Hans J. Rehfisch i Louis Fürnberg. Podstawowy referat pt. *Die Tiefe und Breite in der Literatur* wygłosiła Anna Seghers. W dwugodzinnej, solidnie uargumentowanej wypowiedzi autorka *Siódmego krzyża* dokonała analizy sytuacji literackiej w NRD na przestrzeni ostatniego pięciolecia, tj. od czasu poprzedniego kongresu w 1956 roku. Omówiła kilka wybitniejszych książek i wskazała na nowe nazwiska utalentowanych pisarzy, którzy, jak np. Erwin Strittmatter czy Dieter Noll, w tym właśnie czasie ugruntowali swoją pozycję literacką. Główną tezą referatu było przekonanie, że literatura dopiero wówczas spełni swoją wielostronną rolę, jeśli uda się jej połączyć w jedno dwie sprzeczne z pozoru sprawy: głębię ujmowanej problematyki i szerokie w sensie społecznym jej oddziaływanie.

Potem była dyskusja. Zabierali głos młodzi i starzy, poeci i prozaicy, krytycy i publicyści. Wszystkie kongresy pisarzy są właściwie do siebie podobne. Poeci i powieściopisarze narzekają na krytyków, krytycy próbują się bronić, młodzi twórcy uskarżają się na brak zainteresowania i opieki ze strony doświadczonych wygów literackich, a starsi biadają nad upadkiem poziomu artystycznego. Jednakże w kongresie pisarzy NRD było coś, co odróżnia

go od wszelkich imprez tego rodzaju w innych krajach. Mianowicie po raz pierwszy wzięli w nim udział pisarze zachodniego Berlina i NRF w liczbie około dwudziestu, wśród nich Johannes Tralow, Günter Grass, Peter Hamm, Hans Martin Elster, Martin Malser, Werner Warsinsky, Leo Weismantel, Dinah Nelken, Heinrich Christian Meier i Arno Reinfrank. Oczywiście brano pod uwagę tych autorów w NRF, którzy reprezentują tendencje postępowe, rzecz idzie bowiem o nawiązanie dialogu między pisarzami wschodnich i zachodnich Niemiec w duchu wzajemnego zrozumienia. Mimo to nie obyło się bez kontrowersji. Dyskutowano i to żywo. Zażartym dyskutantem ze strony pisarzy zachodnioniemieckich okazał się zwłaszcza autor głośnej powieści *Blechtrommel* — Günter Grass. Ale właśnie o to między innymi chodziło, by przez wymianę zdań przełamać, przynajmniej w części, dzielące obydwie strony różnice.

Dla nas, delegatów polskich, szczególnie ciekawy był referat młodego krytyka Hermanna Kanta, który zajął się analizą neofaszystowskiego skrzydła literatury zachodnio-niemieckiej. W NRF piszą i wydają swoje książki dawni autorzy hitlerowscy, głoszący i dziś w sposób mniej lub więcej jawny poglądy rasistowskie i szowinistyczne. Wystarczy wymienić takich bardów (*Bombenbarden*, jak nazwał ich Hermann Kant), jak Erich Kern, Heinrich Eisen, Josef Martin Bauer, Wecker czy Konsalik. (Zainteresowanych tym zagadnieniem odsyłam do publikacji Wilhelma Szewczyka pt. *Odwetowcy na parnasie*, wydanej w Opolu w 1959 roku.) Jest to tzw. literatura drugiego rzędu, ale właśnie dzięki temu dość popularna, zdobywająca sobie szerokiego czytelnika i tym niebezpieczniejsza.

Rzecz dziwna: na kongresie wiele mówiło się o krytyce literackiej, o prozie, o twórczości filmowej i dramaturgii teatralnej, natomiast prawie nikt nie wystąpił w sprawach poezji i literatury dla dzieci i młodzieży. Gdy porównuję ten kongres z obradami literackimi u nas, z miejsca chwytam różnicę. W Polsce zawsze wiele mówiło się i mówi przy takich okazjach o poezji. Problemy wierszopisarstwa stanowią zazwyczaj poważną część naszych wystąpień dyskusyjnych. Nic dziwnego: poezja od stuleci zajmuje naczelne miejsce w literaturze polskiej. Dzieje przeznaczyły jej nie byle jaką rolę do odegrania i choć zmieniła się sytuacja historyczna — poezja polska wciąż znajduje się w centrum naszej uwagi. Sprawiedliwość każe przyznać, że obraz współczesnej poezji polskiej jest bardzo różnorodny i że w chwili obecnej należy ona do ciekawszych w Europie.

Atrakcją każdego kongresu są spotkania i rozmowy kuluarowe. Kongres berliński oferował w tej mierze wiele niespodzianek ze względu na obecność delegacji pisarzy zagranicznych aż z dwudziestu czterech krajów. W przerwach spotykaliśmy się niejednokrotnie z Anną Seghers i Aleksandrem Abuschem, Jugosłowianinem Ivanem Ivanji, Duńczykiem Hansem Scherfigiem, Czechem Jerzym Hajkiem, z przewodniczącym delegacji radzieckiej Wadimem Kożewnikowem oraz z dwiema przedstawicielkami literatury indonezyjskiej z Djakarty. Z ciekawością i uwagą przysłuchiwaliśmy się przemówieniom powitalnym gości zagranicznych. Bodaj największe owacje zbierał przedstawiciel Kuby — młody i przystojny Roberto Fernandez Retamar. Mówi żywo i z temperamentem („Literatura jak wino potrzebuje swojego czasu" — powiedział m. innymi). W imieniu delegacji naszej przemówił Jarosław Iwaszkiewicz. Słowa jego kongres przyjął z dużym aplauzem. Oto najbardziej charakterystyczny passus z jego mowy, przerywanej parokrotnie oklaskami: „Ze względu na sąsiedztwo naszych krajów nie jest dla nas obojętne, jaką drogą potoczy się rozwój literatury niemieckiej. Pragniemy gorąco, aby pisarze Polski i NRD pomagali sobie wzajemnie, aby mogli żyć w przyjaźni i braterstwie".

Nasz pobyt berliński nie ograniczył się wyłącznie i jedynie do uczestnictwa w obradach kongresu. Wieczorami chodziliśmy do teatru, a w niedzielę pojechaliśmy w trójkę (przyłączył się do nas młody pisarz jugosłowiański Ivan Iwanji) do Poczdamu. Za poprzednim swoim pobytem w Berlinie oglądałem w teatrze Brechta na Schiffbauerdamm *Operę za 3 grosze* i *Karierę Arturo Ui*. Tym razem zapragnęliśmy zobaczyć *Życie Galileusza* z Ernestem Buschem w roli głównej. Przedstawienie, owszem, dobre, może nawet bardzo do-

bre, ale strasznie długie. Bez szwanku dla sztuki, a nawet z korzyścią dla niej można by skrócić niektóre sceny. Polski widz nie jest w stanie wysiedzieć w teatrze dłużej niż trzy godziny. Niemcy wytrzymają bite cztery godziny, a jeśli wypadnie i coś ponadto — też się nie skrzywią.

W Poczdamie oglądaliśmy salony w Cecilien-Hof, gdzie mężowie wielkich mocarstw prowadzili obrady w pamiętnych dniach 1945 roku (od 17 lipca do 2 sierpnia). Największe wrażenie zrobił na nas amerykański plan Kaufmana z 1941 roku, na którym Polska graniczy po wojnie bezpośrednio z Holandią.

Gdyby mi przyszło w kilku słowach podsumować moje wrażenia z pobytu w Berlinie, powiedziałbym tak: kongres pisarzy niemieckich był niewątpliwie wydarzeniem ciekawym i obfitował w barwne i różnorodne wypowiedzi, a literatura i kultura polska budzą rzeczywiste zainteresowanie u naszych zachodnich sąsiadów. Mogliśmy to stwierdzić na podstawie przekładów książek naszych pisarzy na język niemiecki, na podstawie licznych rozmów, a wreszcie stałym codziennym dowodem na to jest Dom Kultury Polskiej przy Friedrichstrasse, którego imprezy cieszą się nie słabnącym powodzeniem. Kierownik tego Domu, Ireneusz Wilga, potrafi świetnie propagować kulturę polską, organizując odczyty, imprezy artystyczne, sprowadzając z kraju płyty z nagraniami polskich pieśni, urządzając wystawy malarstwa, grafiki i folkloru, inicjując kursy języka polskiego, sprzedając książki itp. Dom Kultury Polskiej to znakomita placówka, której zasług nie podobna przecenić.

Trzeba również z uznaniem podkreślić, że Ambasada Polska w Berlinie posiada doskonały zespół pracowników. Potrafią oni dobrze reprezentować kulturę polską, propagować ją i stać na straży jej interesów.

Jan Koprowski

TEOFIL GAUTIER

(W STO PIĘĆDZIESIĄTĄ ROCZNICĘ URODZIN)

Tradycja literacka przekazała nam dwa wizerunki Teofila Gautier. Tego, który w różowej kamizelce i jasnozielonych spodniach przewodził bohemie paryskiej, przekrzykującej klasyków na premierze *Hernaniego*. I tego, który dzień i noc pisał dla zarobku felietony do gazet, począwszy od recenzji teatralnych a skończywszy na sprawozdaniach z inauguracji kolei żelaznych. „Ten biedny Teo, ten poczciwy Teo", mówili niektórzy współcześni. I takim pozostał w pamięci wielu.

Legendy mają w sobie zwykle nieco prawdy, ale nie warto im nazbyt ufać. Gautierowi od wczesnych lat szczęściło się w życiu, był głośny już za młodu, poważany i wpływowy przez całe życie. Że nie zrobił na literaturze fortuny, to pewne, ale któż ją zrobił w XIX wieku prócz Wiktora Hugo? Sytuacja życiowa Gautiera mogła wydawać się doskonała takiemu na przykład Baudelaire'owi, który odtrącany i upokarzany długo nie mógł znaleźć wydawcy dla swoich wierszy i który pisał do starszego tylko o 10 lat Gautiera *„protège-moi ferme"*. W dobie wzrastającego znaczenia prasy to Gautier pasował debiutantów na poetów, decydował o powodzeniu sztuki, lansował malarza czy aktorkę. Rzecz ciekawa, że przy całym lekceważącym stosunku do zajęcia recenzenta jako klasycznej chałtury Gautier mylił się rzadko, smak i instynkt artysty podpowiadały mu sądy trafne, choć nieraz zbyt pobłażliwe. Sto pięćdziesiąt tomów Gautierowskiej krytyki (bo tyle by zajął druk felietonów) czeka na swego badacza...

Również sąd o Gautierze — typowym romantyku — nie wydaje się przekonywający, a przynajmniej należy go odnieść tylko do pierwszych okresów

twórczości pisarza. Wykarmił go i uformował romantyzm i tego związku nigdy autor *Historii romantyzmu* się nie wyparł, ale jak każda wybitna indywidualność artystyczna ewoluował i dojrzewał w zgodzie z nowymi tendencjami w sztuce, a nawet owe tendencje sam niekiedy wyprzedzał. Wiersze, które się liczą, ileż bardziej są parnasistowskie niż romantyczne. Był więc Gautier romantykiem, tak jak byli nimi Nerval czy Sainte-Beuve, ludzie tego pokolenia.

Tę garść uwag o autorze *Emalii i kamei* z rocznicowej okazji wypadnie więc zacząć od przypomnienia, jak bardzo centralną postacią swojej epoki był Gautier. Nikt bardziej niż on, po Wiktorze Hugo oczywiście, nie rewoltował i inicjował. Wytyczał teorie literackie i tworzył szkoły, przewodził jednym i stawał się mistrzem innych. Ten temperament południowca, to żywiołowe zaangażowanie, nie zawsze przetrawione refleksją, zakreśliło chyba w niemałej mierze granice jego sztuki. Gautier stał się dla nas poetą z antologii i autorem dwóch czy trzech powieści. Należy bowiem do tych twórców, których rezonans artystyczny był znaczny, ale którzy widoczni są dzisiaj poprzez innych.

Fatum Gautiera, ideą fixe Gautiera, pisał Baudelaire, był kult piękna. Dodajmy: także źródłem blasków i cieni jego dzieła, a jednocześnie osnową doktryny „sztuka dla sztuki", podjętej przez następne pokolenie pisarzy. To było drugie, donioślejsze niż różowa kamizelka wyzwanie rzucone klasykom, pedantom, zwolennikom literatury bogobojnej i umoralniającej. W dobie burżuazji Ludwika Filipa, która dorwała się do władzy i pragnęła swojej afirmacji własną sztuką, idea ta wisiała w powietrzu. Gautier pierwszy nadał jej blask paradoksu i ostrość formuły. „Na ogół z chwilą, gdy rzecz staje się użyteczna, przestaje być piękna", wołał. „Być człowiekiem użytecznym zawsze wydawało mi się czymś obrzydliwym", notował później Baudelaire. Baudelaire, Leconte de Lisle, Renan, wielcy z pokolenia roku 1820 tragicznie przeżyli rozczarowania lat 1848—51, dojmująco odczuli swą izolację w społeczeństwie i wyciągnęli z tej sytuacji wnioski estetyczne. Podobnie Flaubert, chociaż ten nie przeżywał straconych złudzeń mieszczańskich demokratów. Połączyło tych pisarzy jedno: nakaz bezwzględnej prawdy o człowieku i społeczeństwie, wpisanej w formę doskonałą i niepowtarzalną. Sztuka stała się jedyną racją bytu, a zarazem ucieczką i buntem artysty.

„La consolation par les arts", tak ziarno nowatorstwa poezji Gautiera określił autor *Kwiatów zła* w swoim eseju o *Sztuce romantycznej*. Jakkolwiek z dużą rezerwą odnosimy się dziś do szczerości nagromadzonych tam superlatywów pod adresem Gautiera, to to sformułowanie wydaje się bardzo trafne. Pocieszenie odnalezione w sztuce to znaczy radość z obcowania ze sztuką, zwłaszcza ze sztuką plastyczną, która jest kwintesencją uroków świata materialnego, syntezą urody życia w jego barwach, kształtach, liniach. Pocieszenie w sztuce to znaczy próba znalezienia wartości życia w zachłannym rozkoszowaniu się formą greckiej wazy, uśmiechem Mony Lizy, klasycznością kolumny doryckiej, frazą ulubionego poety. Niejedna nowela Gautiera oparta jest na takim motywie: młody człowiek zakochany w wizerunku pięknej kobiety, która mocą wyobraźni ożywa. Jest coś obsesyjnego i tragicznego zarazem w tym uwielbieniu dzieła sztuki, które zawsze jest piękniejsze i godniejsze miłości niż jego rzeczywisty model. Podobnie w powieściach. *Panna de Maupin* przy całej swej zmysłowej i pozornie pogodnej aurze (oddanej jakże klasycznie powściągliwym językiem) jest w rzeczywistości odmianą spowiedzi dziecięcia wieku. Wyraża namiętne poszukiwanie ideału życiowego, które musi skończyć się fiaskiem. Surogatem tego ideału miało być uczucie miłosne lub kult sztuki.

Czy można się dziwić, że Gautier stał się twórcą wierszy-obrazów, ojcem duchowym parnasizmu? Dość szybko wyzbył się romantycznej retoryki lirycznej, trudniej mu było zaprzestać obrazowania zaczerpniętego z arsenału grozy i makabry. To, co dziś przykuwa w takich poematach, jak *Albertus* czy *Komedia śmierci*, to niezwykle żywe, rzec by można namacalne, konkretne poczucie śmierci i towarzyszących jej objawów. Ten, który kochał się w harmonii barw i form rzeczy martwych, rzeczy trwałych, odczuwał szczególnie silnie przemijanie i nicość rzeczy ludzkich.

A présent jeune encore, mais certain que notre âme,
Inexplicable essence, insaisissable flamme,
Une fois exhalée en nous, est néant.

Warto pamiętać, że autor *Pani Bovary* i autor wiersza *Une Charogne* rozczytywali się w młodości w tej literaturze.

Bogate plony twórcze przywiózł Gautier z Hiszpanii. Były to zapiski z podróży i wiersze. Proza impresyjna Gautiera nie stała się jednak rewelacją. Rzecz znamienna, ten artysta tak bardzo wrażliwy na efekty malarskie nie umiał skomponować pejzażu literackiego. Gautier chce zanotować wszystko, każdą linię i każdy odcień barwy, i dlatego jego obraz jest rejestrem wrażeń zmysłowych, rzadko ich układem. Obdarzony zmysłem obserwacji, siłą wyobraźni i poczuciem właściwego słowa (jego waloru plastycznego) nie stał się przecież Manetem, ani nawet Corotem literatury. To opisy zabiły swoją rozwlekłością *Romans mumii*. Gautier nie zdawał sobie sprawy, że jego łatwość pisania, z której był tak dumny, nie jest równoznaczna z doskonałością, że precyzyjna budowa jego zdania nie stanowi o precyzji całości. Nie panował nad kompozycją i nad stylistyką swojej prozy. Metafora w powieści i noweli jest nieraz banalna: włosy postaci Gautierowskich są z reguły „jak węgiel", a i oczom zdarza się to najczęściej.

Inaczej w poezji, w wierszach hiszpańskich czy w późniejszych *Emaliach*.

Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!

Gautier rzeczywiście rzeźbił w opornej materii słowa i stwarzał arcydzieła. Arcydzieła porządku i harmonii wersyfikacyjnej, którym zawsze grozi okrutny zarzut innego poety: zarzut nanizywania słów pozbawionych ludzkiej treści.

A jednak nie stawiamy go przy lekturze takich wierszy, jak *Poemat o kobiecie, Studium rąk, Symfonia biel-dur*. Wypowiedzieć piękno ciała kobiety taką skalą linii, płaszczyzn i odcieni bieli mógł tylko artysta, dla którego „świat zewnętrzny istnieje". Trzeba będzie dopiero Baudelaire'a, aby ten Fidiaszowy marmur ożywić drganiem namiętności i obsesji, a zachwyt zespolić z odrazą. Trzeba będzie Rimbauda, aby tamtej dłoni białej jak lilia nadać moc i piękno rąk Joanny Marii.

Jerzy Parvi

KOCHANOWSKI, NORWID I SŁOWACKI W TELEWIZJI

René pokazując *Odprawę posłów greckich* nie próbował zaznajamiać widza z klasycznymi tekstami naszej literatury, a raczej odwrotnie, chciał udowodnić, iż zepchnięty między obowiązkową lekturę gimnazjalną dramat jest jeszcze aktualny i dziś, że wcale nie jest niezrozumiały dla tego właśnie przeciętnego widza.

Czy zamierzenie to w pełni się udało? Jest to na pewno sprawa warta bardziej szczegółowej dyskusji. Okazało się na przykład, iż młode pokolenie aktorskie nie bardzo daje sobie radę z samym tekstem Kochanowskiego. Częstokroć ta niedoskonałość wymowy młodszych partnerów dyskusji psuła wiele świetnie zamierzonych scen, nierzadko trzeba było nieco wysiłku i znajomości oryginału, aby połapać się, jakie argumenty wysuwają przeciwko starcom wartko replikujący młodzieńcy. I nie można powiedzieć, aby było to bez większej szkody dla samej sztuki. René bowiem, i chyba jak najsłuszniej, potraktował tragedię Kochanowskiego przede wszystkim jako dramat pewnych postaw politycznych. Tu zbyt wiele znaczyło każde słowo wypowiedziane za lub przeciw wojnie trojańskiej, aby choć jeden argument mógł być nie zauważony. Były one zresztą bardzo bliskie, a kto wie, czy nie prawie identyczne z wie-

loma argumentami wysuwanymi w sporach toczących się w naszym wieku. Reżyser starał się przecież przez cały czas udowodnić nam, że zdawałoby się najważniejsza dla istoty sporu sprawa Heleny jest tylko pretekstem, sposobem, za pomocą którego wygrać można wiele zupełnie innych kwestii. Po to właśnie tak silnie wysuwano na pierwszy plan wszelkie uboczne powody takiej czy innej postawy, po to reżyser tak mocno zaznaczył agresywną przemowę Iketaona, po to wreszcie, choć przecie nie próbował utelewizyjniać tragedii i pokazywać reakcji trojańskiego tłumu, czujemy tak silnie jego obecność w czasie dyskusji i wiemy dobrze, że właśnie pod tym adresem kieruje Iketaon swoje demagogiczne, choć sugestywne wywody o dawniejszych greckich nieprawościach i narodowej dumie. Banalizując nieco można by więc powiedzieć, że René dlatego właśnie sięgnął po tekst *Odprawy*, iż spojrzenie Kochanowskiego na słynną, symboliczną już dla spraw wojny i pokoju trojańską dyskusję pozwalało mu na pokazanie nowych i bardzo dla nas aktualnych argumentów w tym odwiecznym sporze. Że można tu było powiedzieć więcej, albo ściślej: inaczej jeszcze, o tej sprawie, niż to powiedział choćby Giraudoux czy inni współcześnie podejmujący tę kwestię dramaturdzy. Niektórzy żachną się może na to pomieszanie wieków, ale wydaje mi się, że trzeba patrzeć na sprawę realnie. A tak jest, niestety, że mimo oficjalnego starszeństwa *Odprawa* w ten nowy sposób oglądana, *Odprawa* istniejąca niezależnie już od czasu jej powstania i miejsca w historii literatury polskiej jest sztuką, którą każdy bardziej zorientowany w teatrze widz porównuje natychmiast z problematyką *Wojny trojańskiej nie będzie*. Sądzę, że to i dobrze. Okazuje się bowiem, że nasz Kochanowski w wielu wypadkach wcale nie ustępuje swojemu, jeżeli tak można nazwać, przeciwnikowi w aktualności poruszanych problemów, a czasami nawet zdarza się, iż trafia celniej.

Noc Norwida. Znowu, jak zawsze, wiele zależało od reżysera. Realizacja, dokonana przez Marynę Broniewską, jeśli porównać ją z nielicznymi wystawieniami teatralnymi tekstów dramatycznych Norwida, odznaczała się niewątpliwie prostotą. Można by nawet powiedzieć, że mniej celebrowano. Na pewno nie bez znaczenia był wybór tekstu, *Noc* jest jedną z „łatwiejszych" sztuk poety, fabuła jej jest prosta, dialogi nie tak nasycone metaforami, jak choćby w wypadku *Aktora* (wystawiał go teatr gdański), można również mówić o tym, że sam zabawny koncept, na którym jest osnuta cała komedia, wiele jej realizatorowi ujmuje kłopotów. Z drugiej jednak strony nawet ci nieliczni, co zasiedli przy telewizorach po to właśnie, aby zobaczyć Norwida, nie mogą chyba powiedzieć, aby owo przedstawienie nie stało na znakomitym poziomie, aby spłycało sztukę poety. Popróbowano po prostu (co się na przykład przy wystawieniu *Aktora* nie zdarzyło) nie zapominać o tym, że Norwid był nie tylko myślicielem, ale i ironistą. Nie zawsze zresztą gorzkim. To pozwoliło na swobodne i dowcipne przeprowadzenie perypetii dwojga zawiedzionych kochanków. To wreszcie pozwoliło nie tylko podziwiać Norwida, ale i szczerze śmiać się z pięknie zaplątanej intrygi i powitać z radością jej pozytywne zakończenie. Oczywiście nie obyło się bez potknięć. Po prostu nie zawsze mieliśmy pewność, że mimo tej lekkości jest to komedia Norwidowa. O ile i Poeta, i Podróżująca Dama, a nawet (była to chyba najtrudniejsza rola) Oberżysta potrafili utrzymać się w narzuconej przez autora konwencji, to ważna ostatecznie postać lekarza wydawała się jakby należąca raczej do Czechowa.

Są to jednak sprawy błędów kreacji aktorskiej, nie samego założenia.

Ten błyskawicznie jak na dotychczasową praktykę TV następujący po sobie cykl audycji (włączam tu i realizację *Beniowskiego)* wedle najtrudniejszych tekstów naszej literatury klasycznej udowodnił, że właśnie w Telewizji jest miejsce na podejmowanie tego rodzaju ryzykownych eksperymentów. Nie tylko dlatego, że jest to teatr o największej widowni, co właśnie wymaga jak największego wykorzystania szansy pokazywania rzeczy wartościowych (a nie umykania w program mało ryzykowny, konformistyczny), ale i ze względu choćby na to, iż Telewizja jest jedynym miejscem, w którym można zebrać najwybitniejszych polskich aktorów. I reżyserów.

Beniowski Hanuszkiewicza. Była to audycja najbardziej chyba ryzykowna.

Hanuszkiewicz zinterpretował poemat Słowackiego w sposób telewizyjny. Mówiąc o telewizyjności warto zaznaczyć, że, jak w większości wypadków teatralnych spektaklów w TV, poprzednie dwie inscenizacje były raczej tylko przystosowane do wymogów małego ekranu. Hanuszkiewicz postanowił wykorzystać do swojej interpretacji wszystkie sposoby, jakimi operują nie literackie, a publicystyczne audycje TV. Dla tych, co obserwują mniej więcej systematycznie codzienny program, jasne było, że na przykład chwyty z nieruchomymi planszami fotograficznymi przesuwanymi za plecami narratora to po prostu wykorzystanie doświadczeń „Peryskopu". Tam przecież w ten sposób dokonuje się pewnego umownego akcentowania poszczególnych partii wypowiedzi występujących przed kamerą publicystów. Hanuszkiewicz występując w roli autora uznał się, i chyba słusznie, za relacjonującego poemat, w którym najważniejsze są właśnie wtręty publicystyczne. Dlaczego więc nie miał stosować powszechnie uznanych sposobów budowania tego typu audycji? Pozwoliło to na bardzo wyraźne rozgraniczenie dwóch linii poematu, rozgraniczenie tak konsekwentne, że w pewnym momencie chwyt ten obrócił się przeciwko reżyserowi, no i narratorowi zarazem. Hanuszkiewicz nie dokonał po prostu konsekwentnego wyboru tekstu. Nie wiem czym uwiedziony zdecydował się pozostawić cały prawie fragment Pieśni V, wprowadzając wątek Swentyny, rozbijający jedność owej, nastawionej głównie na dygresje poematu, koncepcji. Stąd może pewne wrażenie dłużyzny, stąd może i nieco nudy w ostatnich partiach inscenizacji. Tak bowiem było, że wątek fabularny interesował widza tylko o tyle, o ile pomagał aranżować nowe, coraz to ciekawsze dygresje. I nie pomogły tu dobre kreacje aktorskie. W momencie, kiedy postaci poematu ożyły i zamiast umownego biegu akcji otrzymaliśmy szczegółową inscenizację poematu, audycja zaczęła się wydawać nieco przydługa. Nie znaczy to, aby zmniejszyło się uznanie dla śmiałości reżysera.

Najważniejsze jednak, co dalej? Ilość tych ciekawych zamierzeń wskazywałaby na to, że nie mamy już do czynienia ze sporadycznymi przypadkami, że może coś się zmieni w dotychczasowej polityce TV. Gdyby tak było, można by zakończyć tę informację postulatami na temat tego, co by warto było jeszcze z naszej klasyki odgrzebać. Boję się jednak, że sprawa jest o wiele bardziej skomplikowana. Nie wiem, czy doczekamy się wkrótce choć jednej takiej audycji na miesiąc. Aby jednak nie rezygnować z optymistycznego zakończenia, kończę postulatem. Od dawna już wydaje mi się, że listy Norwida byłyby doskonałym materiałem do frapującego spektaklu. I właśnie telewizyjnego. To bowiem, że telewizja dysponuje możliwościami, które pozwalają według zupełnie nie spotykanych w teatrze konwencji pokazywać widzowi najtrudniejsze nawet teksty poetyckie, inscenizacja Hanuszkiewicza, tak przynajmniej sądzę, całkowicie mimo swoich błędów udowodniła.

Ernest Bryll

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Czerwcowy ENCOUNTER (vol. XVI, nr 6) otwiera dwugłos o przyszłości Afryki pióra wybitnego znawcy spraw afrykańskich, autora dzieł o nacjonalizmie i kolonializmie, Thomasa Hodgkina, oraz pisarki Elspeth Huxley. W świetle ostatnich wydarzeń określenie afrykańskiej osobowości nabiera szczególnej wagi. W ciągu ostatnich czterech lat ponad dwadzieścia niezależnych narodów afrykańskich wyłoniło się z kolonialnej magmy, a piętnaście zasiadło w organizacji Narodów Zjednoczonych.

Numer bieżący rozpoczyna cykl *Uniwersytety w połowie XX wieku*, który ma dać przegląd różnych systemów szkolnictwa wyższego. Artykuł J. G. Weightmana o Sorbonie, na ogół pochwalny, jedynie przy omawianiu studiów literackich wyraża pewne wątpliwości. Mają one charakter akademicki i odcięte są od współczesnej krytyki.

Nowe wystawienie *Hamleta* w Stratfordzie daje okazję Nigelowi Dennisowi do interesujących rozważań, dlaczego interpretacja tej postaci napotyka takie trudności. Motyw uzurpacji i wiarołomstwa, ten sam co w *Orestei* Ajschylosa i *Odysei* Homera, w *Hamlecie* traci czystość dramatycznego schematu. Hamlet nie zabija matki i brak tego ogniwa rozłamuje całą konstrukcję.

Niedawno ukazał się zbiór recenzji Johna Bergera, drukowanych na łamach *New Statesman*, pt. *Wytrwale Czerwony*. Richard Wollheim stara się zrekonstruować teorię krytyka i wykazać jej powierzchowność. Otóż według Bergera „prawdziwa krytyka" nie powinna oceniać dzieła ani na podstawie czysto subiektywnych kryteriów jego zgodności z intencjami autora, ani obiektywnych kryteriów miejsca, jakie zajmuje w historycznym procesie. Zamiast tych dwu skrajnych i nie dających się pogodzić stanowisk proponuje kryteria funkcjonalne. Sprowadzają się one do pytania, o ile dzieło sztuki zachęca ludzi do poznania i domagania się praw społecznych. Miarą dobrej sztuki jest to, że „potęguje świadomość naszych możliwości". Każda poważna sztuka szuka kontaktu z rzeczywistością, kiedy go traci, następuje estetyczna aberracja. Tak uproszczona teoria realizmu — replikuje Wollheim — jest anachronizmem. Domagając się „zdrowej" sztuki Berger nie porusza samej istoty twórczości artystycznej. Trudno mówić o właściwym stosunku sztuki do społeczeństwa bez ustalenia stosunku sztuki do artysty.

Jak wiadomo, największa ilość narkomanów rekrutuje się spośród muzyków jazzowych. Specjalnością stylu nowo-orleańskiego była whisky, swingu w latach trzydziestych — marijuana, zimnego jazzu lat pięćdziesiątych — heroina. W 1957 roku, na Festiwalu Jazzu w Newport, komisja złożona z psychologa, dwu krytyków, księdza i dwu muzyków zapoczątkowała badania nad nałogowym używaniem narkotyków i w rezultacie przeprowadzonych studiów wyszła broszura, pierwsza wiarygodna informacja statystyczna na ten temat. Pisze o tym Kenneth Allsop w artykule pt. *Jazz i narkotyki*. Szczególnie wymowne są cyfry. Nielegalny handel narkotykami w Ameryce obraca się w granicach 250 milionów dolarów; procesy z tego wynikłe i opieka lekarska kosztują państwo 2 biliony dolarów rocznie. Jaka jest przyczyna tego zjawiska? Otóż, zdaniem Allsopa, narkotyk zaspokaja równocześnie dwie potrzeby: iluzję zbawienia i pęd do destrukcji, będące integralną częścią życia współczesnej odmiany cyganerii.

THE LONDON MAGAZINE (vol. I, nr 3). Szkic Cyryla Connolly, *Przełom we współczesnej poetyce*, próbuje odpowiedzieć na pytanie, kiedy zaczęła się współczesna poezja i jakie nowe obszary udało się jej zaanektować. Za początek „ruchu" można uznać rok 1907, kiedy profesor języka francuskiego i angielskiego w Wabash College, Grawfordsville, Indiana, Ezra Pound, zwolniony z zajmowanego stanowiska za uchybienie moralności publicznej (przenocował bezdomną aktoreczkę), znalazł się w Europie. W historycznym przeglądzie wydarzeń tego okresu głównymi postaciami obok Pounda są Eliot i Yeats.

Colin Wilson, omawiając zadziwiający rozwój talentu Friedricha Dürrenmatta, pisze o nim jako o spadkobiercy tradycji egzystencjalistycznej, który znalazł wyjście z impasu Sartre'a i Camusa. Tradycyjna analiza egzystencjalistyczna, koncepcja nieautentycznej egzystencji, samooszukiwania się i zakłamania łączy się u niego z instynktownym, mistycznym optymizmem Shawa i Chestertona. Jednym słowem w twórczości Dürrenmatta zbiegają się główne prądy dwudziestego wieku.

Kolejnym malarzem prezentowanym w dziale *Rozwój sztuki* jest William Scott, który ostatnio zyskał sobie dość duży rozgłos poza granicami Anglii. Jego głównym zainteresowaniem jest taki podział przestrzeni, aby proporcje stanowiły wewnętrzną treść obrazu, wyzwolenie się z przedmiotowości. Estetyczny klimat Londynu po wojnie nie był sprzyjający dla prac tego rodzaju.

Dużym wydarzeniem na rynku księgarskim jest udostępnienie czytelnikom angielskim słynnej książki Roberta Musila *Człowiek bez właściwości*. Krytyka literacka wzbogaciła się o zbiorową reedycję esejów i wstępów W. B. Yeatsa. Najwcześniejszy z nich datowany jest z 1895, ostatni z 1937. Zbiór zawiera ponadto trzy pierwodruki, w tym wstęp do kompletnego wydania amerykańskiego i krótki wstęp do sztuk. Monograficzna książka Richarda Reesa o życiu i twórczości George Orwella przewyższa, zdaniem recenzenta, wszystkie poprzednie.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 6, czerwiec 1961 r. Zasadniczą kwestię współczesnej literatury austriackiej porusza Herbert Eisenreich, który stawia pytanie, czy literatura ta jest autentycznie „austriacka", to znaczy czy odbija w charakterystyczny sposób duchowe tendencje austriackiego życia i jednocześnie dotrzymuje kroku rozwojowi literatury światowej. Innymi słowy, czy jest dostatecznie zakorzeniona w austriackiej tradycji narodowej i czy zarazem nie zamyka się w austriackim zaścianku.

Zdaniem Eisenreicha rozwój austriackiej literatury narodowej rozpoczyna się dopiero w pierwszej połowie XIX wieku — w epoce Grillparzera, Nestroya i Stiftera. Drugim wielkim rozdziałem jest okres poprzedzający pierwszą wojnę światową i obejmujący lata międzywojenne (Hofmannsthal, Kraus, Rilke, Polgar, Kafka, Musil, Broch). Obecne średnie pokolenie pisarzy, następców wymienionych w nawiasie autorów, uważa krytyk za „zagubionych ludzi chodzących różnymi własnymi drogami", którzy „nie wdali się w swoich ojców". Natomiast duże nadzieje przywiązuje Eisenreich do młodego pokolenia.

„Chciałbym rzec — pisze krytyk — że jest to wprawdzie pozbawione złudzeń pokolenie, ale nie nihilistyczne; jest sceptyczne, ale nie pesymistyczne; nienawidzi autorytetów, ale nie popada w anarchię. Odrzuca tradycję ojców i chętniej idzie śladami dziadów, Trakla, Rilkego, Kafki, Musila, Brocha, Doderera, Rotha. Żyje w teraźniejszości, jednak próbuje swoją teraźniejszą pozycję oprzeć na przeszłości. Nie jest konserwatywne, ale dba o tradycję. Pisarze tej generacji chcą — i tym różnią się od poprzedniego pokolenia — być austriackimi pisarzami. Tęsknią i dążą do tego, by ich głos oddawał ducha narodu, a więc do tego, czym była zawsze wielka literatura."

W związku z 25-leciem śmierci Karola Krausa Hans Heinz Hahnl ogłasza szkic o wiedeńskim satyryku, poecie, dramaturgu i publicyście. O Krausie pisze także Raimund Atzinger w szkicu *Sąd nad światem Karola Krausa*.

Numer zawiera omówienia aktualnego repertuaru scen austriackich, recenzje bieżących nowości wydawniczych, noty i kronikę kulturalną Austrii i zagranicy.

FORUM (Wiedeń), nr 90, czerwiec 1961 r. Literacki dział jest tym razem całkowicie poświęcony pamięci Karola Krausa, od którego śmierci upływa dwadzieścia pięć lat. Cykl artykułów rozpoczyna Heinrich Fischer, świetny znawca i przyjaciel zmarłego pisarza. Fischer położył duże zasługi w rozpowszechnieniu dzieł Krausa i jest redaktorem dziesięciotomowego wydania jego pism, które obecnie ukazuje się nakładem Kösel-Verlag w Monachium. Artykuł Fischera ma charakter wspomnieniowy, zawiera dużo anegdot i nie znanych szczegółów z życia redaktora *Die Fackel*.

O Krausie wspomina także Ernst Ginsberg, znakomity aktor i reżyser wiedeński, który jest również znany jako edytor pierwszego zbiorowego wydania poezji Elsy Lasker-Schüler. Ginsberg oświetla przede wszystkim stosunek Krausa do teatru i aktorów. Trzeci zabiera głos Manès Sperber, powieściopisarz i eseista, który pochodzi z Austrii, ale już od ćwierćwiecza przebywa stale we Francji i pisze po francusku.

Dział muzyczny wypełnia kronika

najważniejszych wydarzeń muzycznych sezonu. Z prac z zakresu sztuk plastycznych zasługuje na wyróżnienie artykuł Fritza Thorna o Georgu Merklu, austriackim malarzu mieszkającym w Paryżu i w Austrii niemal zapomnianym. W rubryce teatralnej znajdujemy omówienie repertuaru wiedeńskiego oraz ciekawy artykuł Paula Hernadiego, który pisze o pseudohistorycznych postaciach w dramaturgii powojennej. Jest tu mowa o sztukach Anouilha, Sartre'a, Dürrenmatta, Frischa, Cocteau i Montherlanta.

rk

Francja

Po kwietniowej przerwie, spowodowanej konfiskatą, ukazał się z opóźnieniem (spowodowanym z kolei algierskim puczem generałów) majowy zeszyt LES TEMPS MODERNES. Z materiałów ściśle literackich zawiera on jedynie opowiadanie (zresztą zabawne) Michel Bernarda *Pochwała inkwizycji.* Zwraca natomiast uwagę drukowany na pierwszym miejscu obszerny esej filozoficzny pt. *O przemocy,* pióra Frantza Fanona. Autor, lekarz z zawodu, filozof (egzystencjalistycznej obediencji) z zamiłowania, spędził niegdyś parę lat na Martynice, skąd przywiózł kapitalną książkę *Peau Noire, Masques blancs,* głośną w swoim czasie i do dziś pasjonującą analizę podstawowych antagonizmów pomiędzy kolonialistą i kolonizowanym. Od wielu lat Fanon — choć sam nie jest Algierczykiem — walczy w szeregach algierskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego, a ostatnio reprezentuje Algierski Rząd Tymczasowy bodajże w Ghanie. Jak z tego widać, walkę ludów kolonialnych o niezależność zna nie tylko z obserwacji. Znakomity ten esej pozwala lepiej zrozumieć niektóre jej aspekty, często wręcz niepojęte dla nas, którzy widzimy ją w uproszczonych schematach. Henri Guillemin drukuje fragment czwartego tomu swej wielkiej monografii historycznej o Komunie Paryskiej, omawiający pierwsze wybory powszechne zorganizowane we Francji po kapitulacji, na miesiąc przed wybuchem Komuny. W dziale *Témoignages* wspomnienia Primo Lévi z ostatnich dni obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, przed wyzwoleniem go przez Armię Radziecką. Z okazji procesu Eichmanna Heinz Abosch podaje interesujące szczegóły o wymiarze sprawiedliwości w NRF i niezwykłej pobłażliwości dla hitlerowskich zbrodniarzy wojennych. Na ogół nasza opinia publiczna lepiej jest o tej sprawie informowana niż francuska, ale fakty przytoczone przez Aboscha, mimo całe nasze z nimi obycie, budzą jednak grozę. Przytoczę z nich tylko dwa. W Hamburgu do dziś dnia wykonuje swobodnie swój zawód osiemnastu lekarzy, którym dowiedziono, że w obozach koncentracyjnych uśmiercali w ambulatoriach nieuleczalnie chore dzieci. Uniewinniono ich wszystkich w 1949 roku podając w uzasadnieniu wyroku, że „działo się to za wiedzą i zgodą rodziców". (Pewnie były niegrzeczne i rodzice oddali je za karę do obozów koncentracyjnych.) Główny specjalista i propagator tych metod, profesor Heyde, ścigany listami gończymi jako zbrodniarz wojenny, pracował przez długie lata jako „ekspert" przy trybunale w Kiel pod fałszywym nazwiskiem za wiedzą generalnego prokuratora i przewodniczącego sądu! Abosch obnaża też kulisy zasadniczego mechanizmu zachodnio-niemieckiego wymiaru sprawiedliwości: gry na zwłokę. Od 8 maja 1960 roku wszelkie „nieumyślne spowodowanie śmierci" (a zbrodniarze wojenni o to najczęściej bywają skarżeni, gdy dochodzi wreszcie do procesu) uległo preskrypcji, za pięć lat ulegną preskrypcji i morderstwa. Więc lepiej się nie spieszyć.

Czerwcowy numer PREUVES poświęcony jest w przeważającej części problemom Ameryki Południowej, które wydarzenia na Kubie wysunęły na pierwszy plan międzynarodowej aktualności. Zestaw materiałów jest jednak bardzo nierówny. O ile interesujący jest szkic Jorge Luis Borgesa (laureata, wspólnie z Beckettem, przyznanej ostatnio Międzynarodowej Nagrody Wydawców) *Pisarz argentyński i tra-*

dycja, ciekawy artykuł francuskiego socjologa Georges Friedmanna o położeniu Indian meksykańskich czy reportaż z Peru François Bondy, o tyle śmieszny w swej naiwności jest przedrukowany tu odczyt Haya de la Torre, organizatora i przywódcy peruwiańskiej partii demokratycznej APRA, o tyle wredny reportaż z Kuby Fritz-René Allemanna. Młody poeta i filozof, Michel Deguy, drukuje w tym numerze bardzo piękne wspomnienie pośmiertne o Merleau-Ponty'm, który wraz z Sartrem i Camusem był „maitre à penser" całej francuskiej młodzieży intelektualnej.

Czerwcowy MERCURE DE FRANCE wspomina innego filozofa, którego śmierć zabrała spośród żywych już dziesięć lat temu, ale który zdążył wywrzeć wpływ nie mniejszy na przedwojenne pokolenia młodzieży, Alaina. (Nawiasem mówiąc: Merleau-Ponty objął w wieku lat niespełna czterdziestu katedrę filozofii w Collège de France, najsławniejszej francuskiej uczelni, Alain, choć umarł dobrze po osiemdziesiątce, nigdy nie przekroczył progów uniwersytetu i do końca życia pozostał profesorem gimnazjalnym.) Obok nie wydanej przedmowy do traktatu *O narzędziach*, też zresztą nie wydanego, bo Alain napisał całą bibliotekę, ale drugą zostawił w rękopisie, *Mercure de France* drukuje bardzo wzruszające wspomnienia Pierre Escoube'a, który był jego uczniem w gimnazjum Henri IV. Wyłania się z tych wspomnień bardzo niezwykła i bardzo piękna postać człowieka. Poza tym w numerze szkic Marthe Robert o recepcji Kafki we Francji i felieton Nicole Vedrès, znakomity. Wiersze, jak z reguły w tym piśmie, słabe.

W majowej LA TABLE RONDE przedrukowano parustronicowy tekst Jean Giono, który figuruje w monumentalnej książce *Apokalipsa* (widziana oczyma siedmiu pisarzy i siedmiu malarzy), wydanej w jednym jedynym egzemplarzu i wystawianej przez dwa miesiące w Musée de l'Art Moderne jako najwybitniejsze osiągnięcie francuskiej sztuki edytorskiej. Jak elitarność, to elitarność! W tym samym numerze majowym interesujące odpowiedzi Edgar Faure'a i Pierre Mendès-France'a na ankietę redakcji: *Europa i kraje gospodarczo zacofane*. W czerwcowym zeszycie kartki z dziennika Jean Guittona, filozofa katolickiego, ongiś ideologa Pétainowskiej „Révolution Nationale", który akurat pod koniec czerwca wybrany został do Akademii Francuskiej, i ciekawy szkic młodego prozaika i poety, Roberta Sabatiera, *Inwencja poetycka*.

ESPRIT otwiera się mądrym artykułem Claude Pierre'a o europejskiej ludności Algieru, jej nastrojach, obawach i perspektywach. Dalej znajdujemy trzy szkice i artykuły Bartoliego, Domenacha i Natansona (Jacques'a, a nie Wojciecha) pod wspólnym tytułem *Marksizm i chrześcijaństwo*. Bartoli polemizuje z katolickimi integrystami, Domenach z marskistowskimi „upraszczywaczami", a Natanson swobodnie harcuje po tych wygracowanych ścieżkach snując optymistyczne wizje przyszłości i sumując możliwości dialogu filozoficznego. Bardzo piękne (nawet jeszcze w przekładzie) wiersze poety słoweńskiego, Edwarda Kocbeka, zupełnie u nas, zdaje się, nie znanego. Że też nawet poeci jugosłowiańscy muszą trafiać do nas *via* Paryż! Bogaty, jak zwykle, *Journal à plusieurs voix*, ze wspomnieniem pośmiertnym o Merleau-Ponty i wierszem André Laud'a *Barbarzyństwo* o ghetcie warszawskim i masakrach w Angoli.

Trzydziesty czwarty numer kwartalnika DIOGÈNE tym razem prawie wyłącznie historyczny. Czterech historyków kultury zastanawia się nad wzajemnym stosunkiem władzy i religii w średniowiecznym Meksyku (Jacques Soustelle, który w wolnych chwilach jest także historykiem kultury), w starożytnych Chinach (Max Kaltenmark), w imperium rzymskim (Jean Gagé) i w cesarstwie rzymskim narodu niemieckiego (Heinrich Fichtenau). Uczony izraelski, Samuel Eisenstadt, ogłasza też studium *Przyczyny dezintegracji i upadku imperiów*, doszukując się wspólnego mianownika w historii Rzymu, Chin, Turcji, Bizancjum.

Na innym miejscu omawiamy cenne polonicum, jakim jest drugi tegoroczny numer kwartalnika REVUE DES SCIENCES HUMAINES, wydawanego przez Wydział Humanistyczny Uniwersytetu w Lille, poświęcony w całości

Juliuszowi Słowackiemu, tu go tylko sygnalizujemy.

Przegląd zakończymy innym jeszcze polonicum. Piętnasta z kolei publikacja nowych LES LETTRES NOUVELLES wyszła w formie książki Brunona Schulza *Traktat o manekinach*. Jest to wybór ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*, dokonany i opatrzony przedmową przez Artura Sandauera. Czterech tłmuaczy (Suzanne Arlet, Allan Kosko, Jerzy Lisowski i Georges Sidre) złożyło swój trud na tę książkę, której pierwsze już odgłosy prasy (*L'Express, France-Observateur*) rokują triumfalne przyjęcie. Warto zanotować, że po Andrzejewskim (*Bramy raju*) i Romanowiczowej (*Przejście przez Morze Czerwone*) jest to już trzecia polska książka wydana od początku tego roku we Francji.

jl

Niemiecka Republika Demokratyczna

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin), nr 6, czerwiec 1961 r. Numer rozpoczyna się opowiadaniem Erika Neuttscha *Drugie spotkanie*, które opisuje epizod z życia chłopskiego w okresie kolektywizacji w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Inną formę prozy: baśń, reprezentują utwory Eduarda Claudiusa, który znany jest u nas od dawna z polskich przekładów. Claudius publikuje kilka legend i bajek osnutych na motywach wietnamskich. Dział prozy zamyka fragment powieści Gustava Wangenheima *Podróż do Niemiec*.

Z poezji mamy kilka wierszy Bertolta Brechta z lat 1930—1932. Strofy pochodzą z trzeciego tomu *Wierszy*, które ukażą się w najbliższej przyszłości. To monumentalne wydanie, liczące sześć tomów, przygotowuje do druku równocześnie Aufbau-Verlag w NRD i firma Suhrkamp we Frankfurcie nad Menem. Będzie ono zawierało wiersze już ogłoszone oraz mnóstwo ineditów z teki pośmiertnej autora.

Wśród prac krytycznoliterackich znajdujemy rozprawę Edith Braemer o pozytywnym bohaterze dzieła literackiego. Szkic rozważa zagadnienie na historycznym tle niemieckiej klasyki (Lessing, Goethe), po czym omawia jego specyfikę w dzisiejszej epoce, ilustrując jego osobliwości na przykładach zaczerpniętych ze współczesnej literatury niemieckiej. Dieter Schlenstedt analizuje twórczość poetycką Hansa Magnusa Enzensbergera, jednego z najciekawszych liryków młodego pokolenia w Niemczech zachodnich.

Dział recenzji wypełniają artykuły o kilku nowościach wydawniczych, które się ukazały w obu państwach niemieckich. Zwraca tu uwagę praca Horsta Haase o książce Sokla *Ekspresjonizm literacki*, która wyszła niedawno z druku w Monachium. Ekspresjonizm odegrał w Niemczech dużą rolę i skupił w swoich szeregach najwybitniejszych pisarzy, nic tedy dziwnego, że jest nadal przedmiotem zainteresowania historyków literatury i krytyków. O tym kierunku panuje nadal chaos pojęć, którego — jak słusznie stwierdza Haase — książka Sokla bynajmniej nie rozprasza.

Numer uzupełniają glosy, informacje i kronika kulturalna.

SINN UND FORM (Berlin), nr 2, drugi kwartał 1961 r. Uderza różnorodność tematyki, szeroki wachlarz autorów reprezentujących kilka narodowości. Z niemieckich pisarzy pismo drukuje Johannesa R. Bechera i Willi Bredla. Z teki pośmiertnej Bechera, od którego urodzin upływa siedemdziesiąt lat, pochodzą szkice o *ars poetica* oraz poezje *Ody do pewnej wojny*. Z okazji sześćdziesięciolecia urodzin Bredla redakcja publikuje jego nowe opowiadanie *Harrick* oraz krótki szkic Alfreda Kleina o jubilacie.

Z obcych poetów oddano najwięcej miejsca Jesieninowi. Duży wybór jego wierszy przetłumaczył bardzo pięknie Paul Celan, który przygotowuje tom wierszy tego pisarza. Poemat Charles'a Dobrzynskiego *Oświęcim mon amour* przetłumaczyli z finezją: Elisabeth Borchers i Max Hölzer. Nie brak wreszcie poezji indyjskiej. Dla uczczenia stulecia urodzin Rabindranatha Tagore pismo drukuje jego poetycką

prozę i wiersze w przekładzie Rolfa Schneidera. O twórczości Tagorego pisze Mulk Raj Anand.

W dziale prozy znajdujemy fragment powieści Sean O'Caseya *Inishfallen, fare the well* oraz urywek z powieści tureckiego prozaika Orhana Kemala — *Na żyznych polach.* Publicystyki jest w tym numerze mniej, przede wszystkim należy tu wymienić dużą rozprawę Wernera Kraussa o Oświeceniu niemieckim. Numer zamykają uwagi Herberta Iheringa o teatralnych i filmowych wydarzeniach sezonu.

THEATER DER ZEIT (Berlin), nr 6, czerwiec 1961 r. W numerze triumfuje Brecht. A więc najpierw relacja o inscenizacji *Świętej Joanny od Slachtuzów* w Teatrze Drezdeńskim. Przedstawienie to nabiera znaczenia z tego względu, że jest prapremierą tej sztuki w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Temu wydarzeniu są poświęcone dwa artykuły, które wystawiają bardzo pochlebne świadectwo drezdeńskiej interpretacji. Raz jeszcze powraca Brecht w omówieniu *Siedmiu grzechów głównych drobnomieszczan,* granych w Karl-Marx-Stadt, przy akompaniamencie muzyki Kurta Weilla. Wreszcie Brecht po raz trzeci — w Mediolanie, gdzie słynny Giorgio Strehler wystawił w Piccolo Teatro *Szwejka w drugiej wojnie światowej.* O tym przedstawieniu pisze Antonio Monti, który zalicza je — zgodnie z całą prasą włoską — do największych osiągnięć mediolańskiej sceny. *Szwejk* jest nota bene trzecią sztuką Brechta wystawioną w Piccolo Teatro, poprzedziła go *Opera za trzy grosze* (1956) i *Dobry człowiek z Seczuanu* (1958).

Na uwagę zasługuje szkic Helmuta Rabego o *Księciu Homburga* Kleista, zwłaszcza że ten dramat jest w ostatnich latach, nie mówiąc już o poprzednich czasach, przedmiotem długiej i ożywionej dyskusji. Ostatnia sztuka Kleista była kością niezgody niemieckiej krytyki bodajże od zgonu autora. Konserwatyści byli jej niechętni, krzywili się na nią nawet Grillparzer i Fontane. Pełne uznanie zdobył sobie *Książę Homburga* dopiero u Heinego, a przede wszystkim u Fryderyka Hebbla, który pisał o niej bardzo pochlebnie. W dobie Republiki Weimarskiej dramat Kleista wystawiały z powodzeniem liberalne teatry, co nie przeszkodziło temu, że faszyści zaanektowali Kleista ze skwapliwą gorliwością. Po roku 1945 początkowo odnoszono się w Niemczech niechętnie do tego dramatu i dopiero Jean Villar utorował mu drogę na sceny niemieckie. Rolę tytułową w inscenizacji Villara grał Gérard Philipe.

Poza tym numer zawiera dużo materiału informacyjnego, recenzje przedstawień berlińskich i większych miast prowincjonalnych, kronikę zagraniczną i korespondencje.

s

Niemiecka Republika Federalna

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr 81, czerwiec 1961 r. Najpierw krótka informacja o zmianach, które zaszły w piśmie. Z niniejszym numerem przekształca się ono z miesięcznika w dwumiesięcznik. Przeobrażeniom uległ także jego format, który obecnie upodabnia się do formatu książki kieszonkowej. Biel gustownej okładki przecinają trzy niebieskie, poziome i równoległe linie. Objętość jest co najmniej o jedną trzecią większa od poprzedniej. Dział krytyczny jest znacznie rozszerzony.

Z poezji: późne strofy Wilhelma Klemma, jednego z niewielu żyjących pisarzy ekspresjonizmu. Drukowane tu wiersze Klemma, który ukończył osiemdziesiąt lat, powstały w czasach powojennych. Prozę reprezentują dwie nowele: Hansa Bendera *Przejazd* i *Pies* Ingeborg Drewitz, autorki znanej powieści *Der Anstoss.*

Wśród publicystyki krytycznej wypada zwrócić uwagę na dwie prace. Pierwszą z nich jest obszerna rozprawa Hansa Daibera o dramaturgii O'Neilla, uwzględniająca w dużej mierze momenty biograficzne i oddająca świetnie aurę oraz kulisy teatralnego

Broadwayu. O Robercie Musilu pisze Wilfried Berghahn, który omawia studia krytyczne, jakie ostatnio ukazały się w Niemczech o tym autorze. O Musilu rośnie literatura niczym lawina, mnożą się artykuły, u Rowohlta wyszedł z druku tom szkiców o wiedeńskim prozaiku, Helmut Arntzen wydał książkę o satyrycznym stylu Musila — „zmarły triumfuje", jak pisał niedawno jeden z krytyków.

Miłośników Tomasza Manna zaciekawią wspomnienia Konrada Kellena, który był przeszło dwa lata (1941—1943) sekretarzem autora *Czarodziejskiej góry*. Do tego szkicu wrócimy w następnym numerze naszego pisma.

Kilka słów uwagi należy się artykułowi Güttlera *Ghostwriter w historii i teraźniejszości*. Chodzi tu o problem „murzynów" literackich (*ghostwriter* — pisarz-upiór), szczególnie aktualny w Stanach Zjednoczonych, gdzie istnieją specjalne agencje dostarczające odpowiednich „ghostów", którzy wykonują wszelkiego rodzaju zlecenia literackie. Wedle Güttlera rodowód tego zjawiska, które w Ameryce powołało do życia rozgałęzioną sieć przedsiębiorstw, wywodzi się z Europy, a w szczególności z Francji, na tle komercjalizacji literatury w XIX wieku. Autor powołuje się na przykład Dumasa-ojca i Scribe'a. Dumas pracował dla kilku czasopism i teatrów i w końcu doszło do tego, że obfitość zamówień przerosła jego możliwości „produkcyjne". „Do zorganizowanego rynku Dumas przystosował się zorganizowaniem produkcji." Ilość jego *écrivains nègres* (aluzja do pochodzenia pisarza?) z czasem wzrosła do siedemdziesięciu trzech, powstała fabryka powieści, których, zdaniem współczesnych, Dumas nawet nie miał czasu dokładnie przeczytać. Z pomocników korzystał także Scribe, który nawet wprowadził podział pracy przy pisaniu wodewilów. Jedni gromadzili materiał w bibliotekach, drudzy segregowali pomysły, inni szlifowali intrygę, niektórzy specjalizowali się w opracowywaniu dialogów lub układaniu kupletów.

DIE NEUE RUNDSCHAU (Frankfurt), nr 1, pierwsze półrocze 1961 r. W numerze przeważają prace z historii literatury i poetyki. Werner Kraft pisze o *Emilii Galotti* Lessinga, Peter Szondi o tragizmie nie dokończonego dramatu Schillera *Demetrius*, osnutego na tle dziejów Dymitra Samozwańca. Ta ostatnia praca jest fragmentem książki *Versuch über das Tragische*, która niebawem ukaże się w druku. Sprawy muzyki w *Alkestis* Hofmannsthala porusza Egon Wellesz. Z francuskich krytyków zabiera głos Jean Starobinski, który ogłasza tu esej o Russie. Rzecz ta ukazała się w tomie esejów u Gallimarda pod tytułem *L'Oeil vivant*.

Z zainteresowaniem czyta się szkic Hansa-Georga Gadamera *Poezja i interpunkcja*. „Interpunkcja — wywodzi autor — nigdy nie należy do substancji poetyckiego słowa. Jest pomocą w czytaniu i jako taka częścią interpretacji." Swobody i zmiany interpunkcyjne uważa Gadamer za pewnego rodzaju komentarz autora. „Takie właśnie licencje, na które pisarz sobie pozwala, są w gruncie rzeczy pewnego rodzaju samointerpretacją. Poeta usiłuje dać do zrozumienia, jak rozumie swój wiersz, o ile w ogóle świadomie stosuje środki interpunkcyjne. Samointerpretacja ma oczywiście dla każdego duże znaczenie, ale nie może być bezwzględnie obowiązująca."

Przy końcu numeru znajdujemy obszerną bibliografię nowości wydawniczych.

DIE KULTUR (Monachium), nr 163, maj 1961 r. Główną problematyką numeru są zagadnienia współczesnego teatru w zachodnich Niemczech. Tak więc Richard R. Roth pisze o strukturze niemieckiego teatru, kreśląc ogólny zarys działalności niemieckich scen w wielkich miastach, na prowincji, teatrów objazdowych i nielicznych prywatnych. O sprawach teatru wypowiadają się także młodzi dramaturgowie niemieccy, przeważnie w tonie żałosnym, pełnym żalu i rezygnacji. W tej jeremiadzie zwracają uwagę słowa Karla Wittlingera, jednego z najpopularniejszych autorów młodego pokolenia, i Erwina Sylvanusa, który napisał sztukę o polskiej tematyce: *Korczak i dzieci*.

„Przepraszam — powiada Wittlinger — ale czy nie jest to trochę paradoksalne, jeśli w pierwszej części serii artykułów zaprzecza się na każdej stronicy istnieniu niemieckich dra-

matopisarzy, a potem prosi się ich w drugiej części, by mówili o przyczynach swojego nieistnienia?

Wydaje mi się także osobliwy zarzut, że zaniedbujemy nasze społeczno-krytyczne zadania; wskazuje się w związku z tym na »złote lata dwudziestolecia«.

Słusznie — wtedy mieliśmy demokrację! Partie, sprzeczności — możliwości krytyki. To uległo zagładzie w 1933 roku i nie powróciło w 1945... To, a nie zburzone miasta, było wojną, którą przegraliśmy.

Krytyka społeczna może dziś tylko oznaczać możliwość wezwania społeczeństwa do krytyki tego, że od trzydziestu lat każda gazeta i rozgłośnia musi w polityce i sztuce mówić to samo: kogo społeczeństwo ma kochać, uznawać lub odrzucać, w co ma wierzyć, a na co ma zamknąć oczy.

Ciarki oblatują mnie na myśl, co grozi tym z nas, którzy by dziś podjęli się krytyki społecznej."

Sylvanus: „Moim zdaniem w żadnym kraju nie lekceważy się tak widza, jak w Republice Federalnej (chyba że idzie o to, by wypełnił widownię). W ostatnich miesiącach zwiedziłem dwanaście europejskich krajów i spędziłem wiele wieczorów w teatrach. Zauważyłem, że w żadnym z tych krajów widzowie nie mają tak mało odwagi, jak w Republice Federalnej. A wszystkim, którzy u nas tak mądrze i wyczerpująco dyskutują o teatrze, ten stan wcale dogadza...

Najmniej zaś liczy się autor niemiecki, raczej jest on zbyteczny w dyskusji."

Numer zawiera dużo recenzji, informacji kulturalnych, sprawozdań teatralnych i artykułów publicystycznych.

rk

Stany Zjednoczone

EVERGREEN REVIEW (vol. 5, nr 17) zamieszcza w charakterze motta fragment przemówienia C. P. Snowa na temat moralnej neutralności nauki. C. P. Snow znany jest z prac związanych z fizyką jądrową, a jeszcze bardziej jako autor *Afery* i przedstawiciel techniki tradycyjno-realistycznej. Jego obecność na łamach pisma awangardowego wydawałaby się dziwna, gdyby nie to, że jest tak piekielnie aktywny. Jest to zresztą jedyna niespodzianka tego typu. Jak najbardziej na miejscu jest Henry Miller, od trzydziestu lat najbardziej kontrowersyjny pisarz amerykański, Friedrich Dürrenmatt, najoryginalniejszy pisarz współczesny, Robert Pinget, przedstawiciel „nowej szkoły" francuskiej, czy E. M. Cioran, filozof i prorok zagłady.

Szkic Millera *Ze świata sexu*, napisany w 1940 roku i gruntownie przerobiony do publikacji francuskiej w 1958, jest kwintesencją jego poglądów i pokazuje go jako myśliciela-moralistę. Erotyka to kraina ciągle nie zbadana. Dla jednych jest niebem, dla innych piekłem. Henry Miller, podobnie jak Lawrence, szuka w erotyzmie pierwotnego źródła radości i witalności.

Nie ma rzeczy, które by były złe czy dobre same w sobie — pisze Miller — to tylko nasz lęk przed zrobieniem tego czy tamtego skrzywia nasz stosunek do życia. „Wydaje się, że jedynym uczuciem, jakiemu dziś ulegamy, jest lęk. Boimy się nawet tego, co jest dobre, co jest zdrowe, co sprawia radość. Bohaterem jest przede wszystkim ten, kto pokonał swój strach. Można być bohaterem w każdej dziedzinie i nie trudno go poznać. Cechą, która go wyróżnia, jest zgoda ze światem, zgoda z samym sobą. Odrzucając wątpliwości i skrupuły, przyśpiesza bieg i rytm życia. Tchórz, przeciwnie, stara się zatrzymać bieg życia. Nie zatrzymuje jednak nic prócz siebie... Wszystko, na co zamykamy oczy, od czego uciekamy, czemu staramy się zaprzeczyć, co oczerniamy i czym gardzimy, składa się w końcu na naszą klęskę."

Rozważania E. M. Ciorana o powieści *(Beyond the Novel)* uderzają błyskotliwością. Najpierw pisarz nagromadzał wszystkie środki, aby się zakonspirować, potem przyszła moda na kompleksy i psychologizm, wreszcie hipnotyczny magnetyzm miejsc pustych, intymna percepcja nicości. W

porównaniu do tragedii powieść jest gatunkiem zdeklasowanym, a jej bohater zaledwie kandydatem do ruiny, nadgorliwcem samonunicestwienia, przerażonym, że może mu się to nie udać. Cierpi z samej niepewności swojej klęski, a śmierć jego nie wynika z konieczności. Chorobą wieku jest przerost krytycyzmu, konceptualizm, mit „wydrążonego człowieka". Nie jest przypadkiem, że za jedynie interesujące uchodzą powieści, w których, z chwilą gdy świat został rozproszkowany, nic się nie dzieje, eksperymenty zamrożonego ruchu, dynamizm monotonii i pustki. Ale czy można to powtarzać bez końca?

Powieść — mówi Cioran — która dezerteruje z czasu, porzuca swój specyficzny wymiar, zrzeka się swoich funkcji, czyni gest heroiczny i samobójczy zarazem. Przypomina w tym mistyka, który wzniósł się ponad Boga, osiągnąwszy zaś ten punkt nie mógł się modlić, gdyż przeszedł ponad przedmiotem swoich modlitw. Dlaczego pisarze, którzy wznieśli się ponad powieść, upierają się przy jej pisaniu?

Artysta, aby zachować oryginalność, nie ma innej ucieczki prócz wyprawy w niewyrażalne. Dlatego odmawia uznania faktów narzuconych przez jałowy wiek erudycji. Jeżeli jest poetą, odmawia słowom uznania dotychczasowego ich sensu, aby przywrócić im życie, odnowić je, musi łamać ich znaczenie, zabiegać o niewłaściwe ich użycie. W całym świecie literatury jesteśmy świadkami kapitulacji słowa, co jest jednak najbardziej zadziwiające, że jest to równocześnie szczytowy moment jego emancypacji, najwyższy luksus niewyrażania niczego poza niejasnością swego działania.

Antypowieść wymierzyła śmiertelny cios powieści. Nie ma już intrygi, postaci, przyczynowości. Porywając się na dotarcie do korzeni Nieokreślonego, pisarz staje się archeologiem nieobecności, badającym warstwy czegoś, co nie istnieje i nie może istnieć.

Czy oznacza to koniec powieści? Czy należy zasypać wszystkie jej trakty, choćby tylko na okres kilku generacji? Cioran cofa się przed wnioskami ostatecznymi. Przed nami jest luka, która musi być wypełniona przez filozoficzne namiastki. Ta pustka, w której zwala się na kupę niepowiązane sztuki i religie, woła o nowe bóstwa, gdyż dawne są zbyt zgrzybiałe, aby nas ochraniać. Jednak klęska bywa czasem owocna. Odcięci od wszelkich dróg ucieczki od siebie samych, możemy lepiej zbadać nasze funkcje i nasze granice. A powieść jest przecież tylko ekranem oddającym każdy nasz grymas.

Idąc dalej tropem powieści zwracamy uwagę na szkic Mary McCarthy w marcowo-kwietniowym numerze PARTISAN REVIEW (vol. nr 2). Zajmuje się on zjawiskiem zanikania postaci w powieści współczesnej. Brak typów, które by były współczesnymi odpowiednikami Anny Kareniny czy Madame Bovary. Nawet angielska powieść, poza Jimem Szczęściarzem, nie może pochwalić się żadnymi nowymi nabytkami. Ostatnim wielkim twórcą postaci był Joyce. We współczesnej powieści migotanie świadomości, przypominające technikę pointylizmu, zajmuje całe pole wizji. „Obiektywna" powieść Sarraute, Robbe-Grilleta i Butora jest po prostu faktograficznym przedstawieniem danych świadomości, które, jak w powieści kryminalnej, są kluczami do wydarzeń, których czytelnik musi się domyślić. W dawnej powieści istniała ciągła gra między bohaterem a resztą postaci, między światem odczuwanym subiektywnie a obiektywną oceną widzów. To, co się dzieje we współczesnej literaturze, polega na odwróceniu ról; próbuje się pokazać, że podmiot jest przedmiotem, a przedmiot podmiotem. Egzystencjalistyczny paradoks, że jesteśmy podmiotem dla siebie, a obiektem dla innych, jest technicznie nie do rozwiązania. Brak bohatera zachwiał naturalną równowagę powieści i spowodował obumieranie postaci.

Z materiałów literackich warto przeczytać w tymże numerze piękne przekłady z Baudelaire'a Roberta Lowella i pełne beatnikowskiego wigoru opowiadanie Davida Jacksona *The English Gardens*. Wyjątki z dziennika Daniela Bella, pt. *Rozmowy warszawskie*, z pobytu jego i kontaktów w Polsce, nie wychodzą poza utarty szablon. Kiedyś nas to bawiło, dzisiaj tylko nudzi. Wśród książek dwie ciekawe pozycje: *Groving Up Absurd* (chyba *Do coraz większego absurdu)* Paula Goodmana i nowe studium Eliseo Vivasa *D. H. Lawrence czyli o*

upadkach i tryumfach sztuki, które jest odbiciem obecnej fazy rozwoju krytyki amerykańskiej.

THE KENION REVIEW (vol. XXIII, nr 2). Najciekawszą pozycją tego numeru jest rozprawa George Steinera *Ucieczka od słowa*. Słowo traci swój prymat w miarę jak coraz większe dziedziny wiedzy dostają się pod zasięg matematyki. Świadomość zachodnia rozszczepiła się według określenia C. P. Snowa na „dwie kultury". Jeszcze za czasów Goethego i Humboldta, którzy poruszali się swobodnie zarówno w kulturze matematycznej jak humanistycznej, istniała jedność kultury. Dziś jest to niemożliwe; przepaść między językiem słów i matematyki rośnie. Nieznajomość podstawowych zasad rachunku różniczkowego czy geometrii przestrzennej jest niewiele lepsza od nieznajomości gramatyki. Posługując się słynnym przykładem Snowa, można powiedzieć, że człowiek, który nie zna Szekspira, jest niekulturalny, nie więcej jednak niż ten, który nie zna drugiej zasady termodynamiki. Wszystko wskazuje na to, że zarysy rzeczywistości są matematyczne i że rachunek całkowy i różniczkowy są właściwym językiem percepcji świata. Niewielu humanistów zdaje sobie z tego sprawę. Sartre jest wyjątkiem, gdyż ciągle zapowiadał kryzys języka. Nigdzie jednak ucieczka od słowa nie zaznaczyła się tak silnie, jak w filozofii. Cała praca Wittgensteina powstała z wątpliwości, czy w ogóle istnieje wiarygodny związek między słowem a faktem. To, co my nazywamy faktem, może jest tylko zasłoną rozsnutą przez mowę, aby uchronić umysł od rzeczywistości. I tu dochodzi Steiner do sedna swych wywodów, a mianowicie, jak ta ucieczka od słowa odbiła się na historii i charakterze współczesnej sztuki. Bunt przeciw werbalnemu ekwiwalentowi rzeczywistości wyraził się w sztuce malarstwem abstrakcyjnym. Dewaluacja słowa w formie najbardziej drastycznej występuje w tzw. kulturze masowej. Literatura na swój sposób broni się ucieczką od słowa, podejmuje rozpaczliwe próby zautonomizowania go lub ożywienia. Przeczucie klęski rzuca jednak cień na całą współczesną humanistykę. Język jako medium poznania został wyparty do bardzo ograniczonego wycinka rzeczywistości. Reszta, i prawdopodobnie znacznie większa część, jest milczeniem.

Przypadkowym zbiegiem okoliczności dwaj współcześni artyści, którzy poświęcili swe życie badaniu tajemnic erotyki, pisarz D. H. Lawrence i malarz Jules Pascin, urodzili się i umarli w tym samym roku. Porównawczy szkic Alfreda Wernera *Lawrence i Pascin* rzuca ciekawe światło na cały okres moralnego zamętu, który nastąpił po pierwszej wojnie światowej.

Trzeci esej pióra Vivian Mercier przedstawia Samuela Becketta na tle rodzimej tradycji irlandzkiej i tłumaczy źródła jego upodobania do groteski i makabryczności.

Numer uzupełniają dwa dobre opowiadania pisarzy o ustalonej reputacji oraz przegląd nowości wydawniczych.

at

Związek Radziecki

Majowy numer NOWEGO MIRA otwierają materiały okolicznościowe poświęcone lotowi kosmicznemu Jurija Gagarina. Znajdujemy wśród nich utwory poetyckie Konstantego Simonowa, Olgi Bergholtz, Wiery Inber i Michała Dudina, największe chyba jednak wrażenie sprawia bardzo niebanalny wiersz Mikołaja Zinowjewa, ucznia 8-ej klasy jednej ze szkół moskiewskich, zatytułowany *Brzeg kosmosu*.

W obszernym dziale prozy znajdujemy interesujące wspomnienia Wasyla Subbotina *Wiosną czterdziestego piątego roku*, których autor kreśli przejmujący obraz Berlina po kapitulacji. Miesięcznik publikuje także zakończenie powieści W. Lipatowa *Głęboki nurt*, o której wspominaliśmy w poprzednim przeglądzie. Utwór ten nie jest zbyt atrakcyjny pod względem artystycznym i obfituje w liczne partie dydaktyczne. Znacznie ciekawsze są dwie nowele za-

mieszczone w omawianym numerze *Nowego Mira: Prawdocha* A. Glebowa, której akcja rozgrywa się w pierwszych latach władzy radzieckiej i której bohaterem jest młody „sielkor" (korespondent wiejski), Wasyl Pietruniszczew, występujący pod pseudonimem „Prawdochy", oraz *Wsłuchuję się w dzieciństwo* M. Korszunowa. W numerze znajdujemy ponadto opowiadania pisarzy południowo-amerykańskich: Lino Calvo, Ramona Rubina i Eduarda Suareza.

W dziale poezji, oprócz wspomnianych na wstępie wierszy, *Nowyj Mir* publikuje przekłady utworów poetyckich Rabindranatha Tagore.

Niestrudzony Korniej Czukowski publikuje kilka rozdziałów ze swojej nowej książki o nie ustalonym jeszcze tytule, nad którą obecnie pracuje. Są to niezmiernie błyskotliwe rozważania i uwagi na temat procesów zachodzących we współczesnym rosyjskim języku literackim, Czukowski w wielu sprawach ma poglądy zbliżone do tych, które na naszym gruncie głosi prof. Doroszewski. Sędziwy pisarz wypowiada się stanowczo za nadaniem „mocy prawnej" tym przemianom, które — chociaż rażą purystów — stały się już nieodwracalnymi faktami językowymi. Czukowski uważa, że jedyną chorobą, z którą naprawdę trzeba walczyć, jest „anemia kancelaryjna" — bezduszny żargon urzędasów.

Wśród materiałów publicystycznych odnotować należy nader treściwy artykuł G. Borisowskiego *Architektura a postęp techniczny*, w którym znajdujemy ciekawe rozważania na temat architektury przyszłości.

W dziale krytyki literackiej warto zwrócić uwagę na recenzje. W. Łakszina o nowych utworach interesującego prozaika F. Abramowa, autora głośnej przed paroma laty książki *Bracia i siostry*, oraz E. Kuźminej — o opowiadaniach pisarki N. Adamian (jeden z tych utworów pt. *03* sygnalizowaliśmy niedawno naszym czytelnikom).

OKTIABR' rozpoczyna w majowym numerze druk powieści młodego pisarza greckiego, Micosa Aleksandropulosa, *Noce i świty*. Autor, który od 1949 r. przebywa na emigracji w Związku Radzieckim, powraca w swoim utworze do lat wojny i okupacji.

Znany prozaik radziecki W. Lidin publikuje trzy nowe opowiadania: *Kamerun*, *Lot trzmiela* i *Pieśń skowronka*. Świadczą one o dużej kulturze pisarskiej i bardzo starannym warsztacie. Duże wrażenie sprawia zwłaszcza *Kamerun*, smutna opowieść liryczna o starym geografie i jego maleńkim wnuczku, świadcząca o wielkiej sile żywotnej czechowowskich tradycji w prozie współczesnej.

W tym samym numerze znajdujemy *Podróż do trzech epok*, „na wpół fantastyczną tragikomedię" gruzińskiego dramaturga, Grigoła Abaszidze. Na fabułę sztuki składają się przygody młodego malarza, Gurama, któremu nie przypadł do gustu wiek XX-ty i który przenosi się kolejno w zamierzchłą przeszłość i daleką przyszłość, aby przekonać się w końcu, że najlepiej i najciekawiej żyło mu się w jego własnych czasach. Rzecz napisana nie bez zacięcia, jednakże miejscami rozwlekle i dość naiwnie. Cała ta problematyka została w swoim czasie znacznie zwięźlej zreasumowana w refrenie STS-owskiej piosenki:

> Daj baczność, uciekinierze!
> Społeczny przestrzega cię głos,
> Że twoje miejsce w tej erze,
> Nie którą skazał cię los!

W bogatym, jak zwykle w *Oktiabrze*, dziale poezji drukują swoje nowe utwory Siergiej Orłow, Margarita Aliger, Eugeniusz Jewtuszenko, Aleksander Ojslender i Swietłana Kuzniecowa. Wśród tych licznych pozycji uwagę czytelnika przykuwają refleksyjny poemat o miłości Siergieja Orłowa i oszczędne, wyraziste liryki Margarity Aliger. Rozczarowują chyba natomiast wiersze Jewtuszenki — obliczone na „rezonans natychmiastowy" i nieco efekciarskie.

Podobnie jak cała radziecka prasa literacka, *Oktiabr'* uczcił stulecie urodzin Rabindranatha Tagore przekładami mniej znanych utworów pisarza. Miesięcznik drukuje także artykuł Antanasa Venclowy — *Słowo o wielkim poecie*.

W nowo wprowadzonym dziale *Dyskusje o książkach* Lenina Iwanowa omawia ważniejsze pozycje prozatorskie, opublikowane w r. 1960 w miesięczniku *Zwiezda*, a Andrzej Jermowski ostro krytykuje omawianą przez

nas w jednym z poprzednich przeglądów opowieść Wiktora Koneckiego *Jutrzejsze troski.*

Moskiewskie ZNAMIA przynosi w ostatnim numerze cykl opowiadań Jurija Nagibina — *Debreczyn—Budapeszt.* Jest to z lekka zbeletryzowany dziennik podróży z wycieczki pisarza do Węgier, odznaczający się wyrazistym stylem i nienaganną kompozycją. Obfituje on w liczne dygresje, z których na jedną chciałbym zwrócić uwagę. W jednej ze swych nowel Nagibin poświęca wiele nadzwyczaj ciepłych słów twórczości Andrieja Płatonowa, wybitnego zmarłego po wojnie prozaika, którego nazywa „bardzo wielkim pisarzem rosyjskim". Wydaje mi się, że nasze wydawnictwa, które włożyły tyle wysiłku w przyswojenie czytelnikowi polskiemu najlepszych dzieł prozy radzieckiej, powinny się bliżej zainteresować spuścizną po tym utalentowanym autorze.

W majowym numerze *Znamia* kończy druk powieści F. Taurina *Grzmiące porohy,* o której pisaliśmy już w poprzednich przeglądach. Autor *Kapitalnego remontu,* Leonid Sobolew, dzieli się swoimi wrażeniami z podróży do Boliwii.

W dziale krytyki literackiej na pierwszy plan wybija się dłuższa rozprawa Samuela Marszaka o poezji Aleksandra Twardowskiego — *O życie na świecie.* Marszak omawia wyczerpująco, ilustrując swoje wywody licznymi cytatami, poszczególne etapy twórczości autora *Wasyla Tiorkina.*

Z pozostałych pozycji odnotować warto recenzję Aleksandra Mieżirowa nowego tomiku wierszy naszego niedawnego gościa, Eugeniusza Winokurowa. Tytuł tomiku — *Twarz człowieka.*

Poezję reprezentują nowe wiersze Leonida Martynowa, Grigorija Kureniewa, Michała Lwowa i Włodzimierza Drobyszewa.

Majowa MOSKWA przynosi zakończenie pierwszej części obszernej powieści Frydy Wigdorowej *Szczęście rodzinne.* Powieść, której akcja urywa się pod koniec wojny, zawiera niewątpliwie wiele ciekawego materiału poznawczego, wydaje się jednak, że autorce znacznie bardziej odpowiada problematyka dziecięca, stanowiąca zasadniczą linię tematyczną jej dotychczasowych utworów.

Jednocześnie miesięcznik rozpoczyna druk powieści Eugeniusza Permiaka *Stara wiedźma,* o dużym zacięciu publicystycznym, w której autor zajmuje się współczesną problematyką obyczajową. W tym samym numerze Wsiewołod Koczetow relacjonuje swoje wrażenia z podróży do Włoch.

W dziale poezji znajdujemy ujmujące swą bezpośredniością liryki Włodzimierza Cybina oraz wiersze Wiktora Bokowa i Walentyna Sidorowa.

Wśród materiałów krytycznych warto odnotować *Odbicie marzenia* B. Sytina — artykuł omawiający sukcesy i bolączki radzieckiej literatury fantastyczno-naukowej oraz *Rezerwy liryki* I. Grinberga — rozważania na temat sytuacji w poezji.

Moskwa drukuje także komedię współczesnego dramaturga czeskiego, Bratisława Błażke, pt. *Trzecie życzenie,* która została niedawno wystawiona w Moskwie na scenie teatru im. Mossowietu.

INOSTRANNAJA LITIERATURA rozpoczyna w 5-tym numerze druk powieści czeskiego pisarza Bogusława Brzezowskiego *Żelazny pułap.* W dziale prozy znajdujemy także opowiadanie południowo-afrykańskiego pisarza Ronalda Seyala *Tokolosh* oraz dokończenie powieści André Stila *Lawina.*

Poezję reprezentują wiersze Johannesa Bechera i poety algierskiego Jeana Senaca (przedruk z *L'Exprit).*

W dziale krytyki literackiej redakcja zamieszcza dwugłos Konstantego Simonowa i B. Leontjewa na temat ostatniej powieści Mitchela Wilsona *Spotkanie na dalekim południku* (opublikowanej niedawno w miesięczniku), która spotkała się z gorącym przyjęciem ze strony czytelników i krytyki.

E. Truszczenko omawia szczegółowo wyniki ankiety *Nouvelle Critique* na temat celów i zadań twórczości artystycznej, analizując przy okazji podobne wypowiedzi wybitnych twórców (jak np. Saint-John Perse'a), którzy nie wzięli bezpośredniego udziału w ankiecie.

Odgłosy tej dyskusji odnajdujemy także w bogatym przeglądzie zagranicznej prasy literackiej, gdzie m.in. opublikowane zostały fragmenty arty-

kułu Vercorsa *Jęczmień i pszenica*, który ukazał się w *Lettres Françaises*.

Inostrannaja Litieratura ogłasza także wyniki swojej własnej ankiety na temat planów twórczych pisarzy całego świata. Z pisarzy polskich zabierają w niej głos Maria Dąbrowska, Kazimierz Brandys i Gustaw Morcinek.

Z pozostałych materiałów warto odnotować napisany specjalnie dla *Inostrannej Litieratury* pasjonujący reportaż brazylijskiego publicysty, Pinto Ferreire, o bohaterskiej epopei statku „Santa Maria", zdobytego przez powstańców portugalskich pod wodzą kapitana Galvao.

W obfitej kronice kulturalnej znajdujemy m.in. nader przychylną wzmiankę o filmie Pawła Komorowskiego *Szklana góra*, nakręconym wg noweli Macieja Patkowskiego *Południe*.

zf

ZMARŁ WOJCIECH BĄK

Ze śmiercią Wojciecha Bąka odszedł najbardziej storturowany, skłócony ze światem, zamęczony wewnętrzną walką poeta współczesny. To prawda, od dawna nie słuchaliśmy go z uwagą. Ale i on także nas, nas z tego świata nie słuchał. Żył w absolutnej samotności, wsłuchany w swój głos wewnętrzny, patetyczny głos sumienia, który mu kazał wieszczyć i prorokować, protestować i sądzić. Siłą jego poezji był żar, który wyzwalał niemożliwość istnienia. Bąk był maksymalnie niepogodzony ze światem i jego poezja tę walkę ze światem i ze sobą w świecie wyraża. Poezja Bąka od pierwszych utworów nie zamierzała być sztuką, tylko sztuką. Odnoszone zwycięstwa lub ponoszone klęski są więc innego, nieestetycznego rzędu.

Brzemię niebieskie, tom poezji, którym Wojciech Bąk wszedł do literatury, był wówczas, w latach, kiedy się ukazał (1934), prowokacją spirytualizmu. Bąk wtargnął do poezji jak barbarzyńca ducha. Do poezji rozdartej na prostoduszny witalizm z jednej strony i tragizm cywilizacji z drugiej, Bąk wniósł niepokój, nieuspokojenie, mękę moralną człowieka w obliczu losu, przeznaczenia. W epoce agnostycyzmu, w epoce sceptycznej i ironicznej zabrzmiało echo Kasprowiczowskich *Hymnów*. Powszechne zdumienie było podstawą rozgłosu i sławy. *Brzemię niebieskie* będące wyzwaniem bardzo staromodnego spirytualizmu zostało uwieńczone nagrodą organu wojującego snobizmu, *Wiadomości Literackich*. Następne tomy poezji Wojciecha Bąka, *Śpiewna samotność* (1936), *Monologi anielskie* (1938), ten ton ciemnej, religijnej udręki kontynuują.

Tragizm postawy samotniczej wojna jeszcze bardziej pogłębiła. W poezji, dramatach i szkicach teoretycznych, które ogłosił po wyzwoleniu, Bąk szuka swojej drogi do prawdy, dobra, własnej religii i własnego Boga. Był katolikiem, tak, ale katolikiem wyklętym, jego żarliwość nie była kanoniczna. Żadna postawa, żadna filozofia nie była dlań do przyjęcia. Był rozdarty i tylko w tym rozdarciu mieścił się bez reszty.

zb

KAZIMIERZ ZENON SKIERSKI

(1908—1961)

20 maja zmarł w czasie wieczoru autorskiego we Włocławku Zenon Skierski. Nie każdemu dane jest umierać twarzą w twarz ze swoimi czytelnikami. Skierski, człowiek samotny, nie doceniony pisarz, wciąż głodny kontaktu z ludźmi, zasłużył sobie na ten przywilej.

Debiutował po wojnie. Był autorem 8 powieści i 2 tomów opowiadań, z których pierwsze, o tematyce okupacyjnej, *Sztuka umierania*, doczekało się zasłużenie trzech wydań. Pracował z rzadką regularnością, metodą starych pisarzy, „niewolników pióra", pełen cierpliwości, niewyczerpanej inwencji i zapału.

Pociągała go najbardziej chyba tematyka współczesna, a jego powieść

U przystani (1948) była w zamierzeniu autora początkiem wielkiego cyklu poświęconego ludziom i historii ostatnich lat trzydziestu. Drugim skrzydłem jego twórczości była *vie romancée* i w tej dziedzinie dał wielce sobie przez czytelników cenioną powieść o Chełmońskim: *Barwa świata* (1954).

Śmierć pisarza w pełni sił twórczych pozostawia żałosne ruiny planów. Rozpoczęty scenariusz filmowy, powieść z czasów powstania warszawskiego pt. *Synowie ognia*, powieści biograficzne o Gierymskim i Boznańskiej — a także rzecz, po której wiele można się było spodziewać — opowieść o Wicie Stwoszu, do której zmarły pisarz od lat zbierał materiały.

Był człowiekiem o rzadkiej czystości moralnej i odwadze swoich przekonań. Żył tedy na uboczu i nie kolekcjonował przyjaciół.

Spotkałem go po raz ostatni na tydzień przed śmiercią. Był ożywiony. Planował swoją pierwszą w życiu podróż za granicę. „Wie pan — powiedział — prawdopodobnie tym razem pojadę. I to nie do Żnina czy Radomska, ale daleko, daleko..."

Mała, skłócona republika pisarzy. Trzeba dopiero śmierci, aby poczuć węzeł krwi, który nas łączy. I żal z powodu tylu, tylu niedojrzałych przyjaźni, na które nie ma już czasu.

zh

PIĘTNASTOLECIE PIW-u

Piętnaście lat istnienia Państwowego Instytutu Wydawniczego to kilka tysięcy tytułów i kilkadziesiąt milionów książek, rzeczy namacalne, sprawy sprawdzalne. Jubileuszowa wystawa piwowskiej książki ukazuje czarno na białym, drukiem na papierze, ten dorobek, który można uważać za nieoficjalny sprawdzian poziomu naszego życia kulturalnego. Jest się nad czym zastanowić, podumać. Tym bardziej że PIW rozpoczął przed piętnastu laty swoją działalność z wyraźnym programem upowszechnienia: nadrobić zaległości i stworzyć bibliotekę klasyki światowej, podręczną bibliotekę polskiego inteligenta. Takiego programu i na taką skalę nie miało w Polsce nigdy żadne wydawnictwo. Oprócz Mickiewicza, Żeromskiego, Czechowa, Balzaka, Dickensa, Twaina i Melville'a, którzy należeli do portfela „Czytelnika", PIW miał w swoim planie perspektywicznym niemal wszystko, co zawiera w sobie pojęcie klasyki. Idąc na Foksal przekraczało się z powrotem próg dzielący współczesność od przeszłości. Tam się zaczynał wiek XIX, epoka wielkiej literatury i wielkiej wiary w literaturę. Przed laty siedmiu-ośmiu to miało sens dodatkowy. W tych latach PIW był azylem literatury. Tam niepogodzeni z ówczesną sprzed ośmiu lat literacką, artystyczną, intelektualną teraźniejszością, skłóceni, odsunięci i nieobecni znajdowali pole do pracy i do entuzjazmu. Korzystam z jubileuszowej okazji, aby wyrazić wdzięczność tamtemu PIW-owi. Kilka lat prześlęczane nad Wiktorem Hugo nie są dla mnie stracone. To samo mogą powiedzieć na pewno tłumacze i redaktorzy Tołstoja, Dostojewskiego, Stendhala, Diderota, Szekspira, Andersena... PIW realizując program upowszechnienia był fanatycznie jednostronny. Tej jednostronności swojej strzegł jak wolności. Pamiętam nieśmiałe piwowskie marzenie o Prouście, klasyk czy nie klasyk? Wtedy nie był jeszcze klasykiem... Ale to już są wspominki, nawet nie historia. Dzisiejszy PIW takich drobiazgów sam na pewno już nie pamięta. Dzisiejszy PIW to wydawnictwo o wielozakresowym planie działania. Przed pięcioma laty współczesność wtargnęła tam rywalizując z klasykami. Proust także. Wiele jest powodów do tego panegiryku. Które wydawnictwo posiada tyle serii, co PIW? Seria pamiętników, seria teatralna, seria popularno-naukowa, seria arcydzieł powieści, seria powieści XX wieku, seria Jednorożca, seria celofanowa itd., nie wymienię wszystkich. PIW pierwszy u nas wziął przykład z wielkich europejskich domów wydawniczych, które na seriach opierają swój byt. Seria to niemal to samo, co prenumerata w czasopiśmiennictwie. Związuje ręce czytelnikowi, który z przypadkowego nabywcy chcąc nie chcąc staje się kolekcjonerem. I tak się zaczyna. Serie piwowskie odgrywają większą rolę w upowszechnieniu wartościowych książek (poezji!) niż rozreklamowana międzywydawnicza Biblioteka Powszechna.

Nie chciałbym, aby te powinszowania, które na piętnastolecie składam PIW-owi brzmiały samą tylko jubileuszową przesadą. Przecież nie tylko PIW ma zasługi, tak jak nie tylko PIW posiada serie. Ale jest dziedzina literatury, która PIW-owi zawdzięcza najwięcej, dla której PIW jest już nie tylko wydawcą, ale i mecenasem. Ta dziedzina to poezja. W PIW-ie poezja nie jest marginesem, złem niezbędnym dla honoru domu. Ilość wydanych przez PIW tomów poezji jest choćby na oko większa niż cała poetycka produkcja pozostałych wydawnictw. I co za skala: poezja tłumaczona i oryginalna, klasyczna i współczesna, od Ajschylosa do Białoszewskiego. W tym nie ma już przesady, PIW uczy obcować z poezją, budzi jej potrzebę. Przecież seria celofanowa zdobyła sobie rangę nie mniejszą od słynnej Mortkowiczowskiej serii „Pod Znakiem Poetów". I tutaj jest, moim zdaniem, najbardziej własny, oryginalny wkład PIW-u do naszego życia kulturalnego. Poezja, jak przed laty klasyka, daje dzisiaj temu wydawnictwu własną twarz. Moje życzenie na piętnastolecie: niech tę twarz zachowa.

b

GAUDEAMUS

Majowy Festiwal Artystyczny Studentów w Gdańsku był zaiste gigantyczną (co do rozmiarów) imprezą i dlatego zapewne, chociaż najzupełniej słusznie, odbił się gromkim echem w całej prasie polskiej. Potraktowano go zresztą na ogół podobnie jak niezwykle modne obecnie u nas festiwale teatrów ziem północnych, zachodnich, zachodnio-południowych itd. A więc gorączka zawodów, spoceni jurorzy, trzaskanie fleszy, radio, telewizja, nadzieja, że czujne oko reżysera filmowego wyłowi nową gwiazdę albo co najmniej zostanie się siedmiodniowym bohaterem okładki ilustrowanego pisma — wreszcie deszcz nagród. Tak więc i w tej dziedzinie zaciera się niebezpiecznie granica między ruchem amatorskim a zawodowym.

A przecież ta bardzo sympatyczna i potrzebna impreza zasługiwała na inne potraktowanie. Rozpiętość poziomów była tak wielka, że niesprawiedliwe było przykładanie jednego kryterium, jednej miary do wszystkich zaprezentowanych imprez. Cóż bowiem znaczy stwierdzenie, że teatrzyk z N. był gorszy od STS-u? Przecież teatrzyk z N. działa na kulturalnej pustyni, jest autentyczną grupą amatorską, obsługującą grono entuzjastów, którzy przy jego pomocy uczą się w teatralnej szkole powszechnej. A STS, wiadomo, stołeczna, półzawodowa scena o ustalonym od lat zespole aktorów, reżyserów, autorów. Co prawda teatr z N. miał jedną rzecz nie do podrobienia — prawdziwy rumieniec młodości. Są tacy, którzy wolą to niż neony.

Bardzo pozytywnym zjawiskiem w zakresie poszukiwań nowych form są pojawiające się coraz liczniej teatrzyki poezji, które skutecznie wypierają różne rewie, składanki, zszywanki, naśladujące naszą ciężką i przesmutną lekką muzę. W jakim stopniu popyt na poezję współczesną jest sprawą prawdziwego zainteresowania, a w jakim artystyczną grypą — trudno na razie wyrokować.

Gdybym miał odwagę sformułować propozycję (propozycję — mówię — a nie postulat) pod adresem amatorskiego ruchu studenckiego, to powiedziałbym, że widzę jego przyszłość w teatrze szyderstw. Nakłuwanie mitów, przedrzeźnianie przedwczesnych proroków, walka z artystycznym banałem, żywioł życia przeciwstawiony spetryfikowanym instytucjom społecznym i obyczajowym — to wydaje mi się najcenniejszą specyfiką artystycznego ruchu młodych. W Gdańsku było tego niewiele, chociaż tematów przecież i problemów nie brak, tyle tylko, że ich wykrycie wymaga subtelniejszej analizy i bystrzejszego oka niż w roku 56.

Socjologowie zlekceważyli jakoś Festiwal Gdański. Wolą zapewne swoje pryncypialne dyskusje o młodzieży jako takiej i pożyteczne skądinąd ankiety. Szkoda. Bo materiał był kapitalny, choćby te nieprzeczuwane złoża sentymentalizmu, czego najcharakterystyczniejszą manifestacją był pewien film z pierrotem i aniołem w wykonaniu rodziny, która założyła cyrk i popierana jest przez *Przekrój*. Zjawisko to zasługuje na baczną uwagę, zwłaszcza że nie zgadza się z popu-

larną diagnozą o cynicznym pokoleniu dwudziestolatków.

Zwracając na studencki Festiwal uwagę specjalistów: pedagogów, socjologów, teoretyków kultury masowej, nie mam oczywiście na myśli takiej koszmarnej sytuacji, gdy piosenki młodej dziewczyny ze świetnego kabaretu „To tu" słucha nie grono entuzjastów, ale dostojny areopag lekarzy laryngologów.

zh

WEWNĘTRZNE ZWIĄZKI SZTUKI

W czasach „Zwrotnicy", „Linii" związki nowej poezji z nowym malarstwem były ścisłe i trwałe. Śmiałość poezji i śmiałość malarstwa nie tylko się uzupełniały, ale dopingowały wzajemnie w poszukiwaniu coraz nowszej nowości. To nie była tylko współpraca, to było współuczestnictwo w atakowaniu nowych terenów wyobraźni. Zjawisko to było zresztą powszechne wówczas. Prądy poetyckie nie ograniczały się do literatury, były ogólnoartystyczne. Między poszczególnymi dyscyplinami sztuki istniała więź wewnętrzna. Taki kubizm np. czy nadrealizm wytyczały nowe drogi całej sztuce, i poezji, i malarstwu jednocześnie. U nas awangarda krakowska zawęziła się programowo z formizmem i unizmem. Na tym polega rola awangardy krakowskiej, że jej rozmach teoretyczny miał zasięg ogólno-artystyczny. To nie była szkoła czy grupa poetycka, jak awangardy wileńska i lubelska. To był prąd ogólno-artystyczny, odzew sztuki na nową sytuację cywilizacyjną. Jest to zagadnienie szerokie, wzmiankuję je jedynie. Wzmiankuję z żalem. Dzisiejsze rozluźnienie się wewnętrznych związków sztuki, chodzenie własnymi ścieżkami malarstwa, poezji jest świadectwem jakiegoś immobilizmu. Brak ogólno-artystycznej idei eksperymentu zawęża ten eksperyment do zakresu formalnej sprawności. Cóż z tego, że istnieje poszukujące malarstwo, cóż z tego, że istnieje poszukująca poezja, jeśli poszukiwania są jednozakresowe? Do procesu dezintegracji kultury dochodzi jeszcze proces dezintegracji wyobraźni.

Wszystko, co zmierza do odnowienia tych wewnętrznych związków sztuki, do powiązania odmiennych dyscyplin artystycznych, warte jest uwagi. Wszystkie środki i wszystkie sposoby zbliżające do tego celu, jakim jest jedność sztuki, są cenne. Chodzi mi konkretnie o dwie inicjatywy tego typu. Pierwsza — to działalność galerii „Krzywego Koła". Druga — inicjatywa Państwowego Towarzystwa Muzycznego.

Galeria „Krzywego Koła", której animatorem jest Marian Bogusz, zainicjowała dyskusję o nowoczesnej sztuce, dyskusję szeroką, konfrontującą odmienne postawy i przede wszystkim różne dyscypliny. Chodzi o zainteresowanie nowej poezji problematyką eksperymentu malarskiego. Od wzajemnego zrozumienia się zależy rozszerzenie terenu działania. W ambitnych planach „Krzywego Koła" jest publikacja, która by była konfrontacją sądów o nowej sztuce nie tylko zawodowych krytyków, ale bezpośrednich jej twórców, eksploratorów wyobraźni, poetów i malarzy. W tej chwili o malarstwie wypowiada się jedynie Przyboś. Pierwsze śmiałe kroki stawia Zbigniew Herbert. Dlaczegóż nie miałby zabrać głosu Białoszewski, Czycz, Czachorowski, Karpowicz, Małgorzata Hillar, Grochowiak? To jedno.

Dyrektor warszawskiej filii PWM Ochlewski przy współpracy Wisławy Szymborskiej wystąpił z inną inicjatywą: zbliżyć muzykę i poezję. Niech tekst nowej poezji zainspiruje kompozytora, a utwór nowej muzyki poetę. Nowoczesność środków, jakimi rozporządzają współcześnie poezja i muzyka, daje szerokie możliwości współpracy dla obu dyscyplin. Nowoczesna opera np. nie potrzebuje zawodowego librecisty, potrafi bowiem sięgnąć bezpośrednio do najbardziej trudnego tekstu. W operze skomponowanej na podstawie *Anabazy* Saint-John Perse'a kompozytor szwedzki posłużył się nagim tekstem francuskiego nowatora, bez pomocy preparatora librecisty.

Te dwie szanse warto wyzyskać. Pogłębienie związków wewnętrznych sztuki jest warunkiem jej rozwoju. Od tego właśnie zależy skrystalizowanie się ogólnoartystycznej idei nowoczesności.

zb

ILUSTRATORZY DANTEGO

Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że nie ma w literaturze światowej poety, który by mocniej wpłynął na twórczość malarską niż Dante. Niedosiężny lot jego wizji, las alegorii i symboli zaostrzały i podniecały wyobraźnię malarzy i żądały od nich plastycznej egzegezy. Lista jest długa i zdobna w świetne nazwiska: Signorelli, Botticelli, Michał Anioł, Giovani di Paolo, Zuccarini, Fontebassa, Blake, Rossetti, Gustaw Doré. Ale wydawało się, że w naszym wieku dialog Dantego z malarstwem zakończy się ostatecznie. Sztuki plastyczne wyzwoliły się od symboli, szukały konkretu plastycznego i uskromnionego absolutu, absolutu tego, co widzialne. Można było mieć niejaką nadzieję na odsiecz ze strony nadrealistów, ale ich halucynacyjne otchłanie obce były systematycznemu piekłu autora *Boskiej komedii*.

Organizatorzy wystawy *Plastycy włoscy w hołdzie Dantemu*, pokazanej w Muzeum Mickiewiczowskim, chcieli, jak sami mówią, sprawdzić raz jeszcze, w jakim stopniu Dante jest równoznaczny z pojęciem „kultura włoska". „Zaproponować temat dantejski współczesnemu artyście znaczyło tyle, co narzucić mu punkt widzenia, perspektywę estetyczną. Nie szło przecież o »ilustrowanie«, czyli przykładanie się do czegoś nowego, do czego nie jest się przyzwyczajonym, ale przede wszystkim o sprawdzenie prawdziwych wartości ekspresji w obliczu poezji, która jak żadna inna posiada tajemniczą moc konkretności, stworzonej wizji, narzuconego obrazu" — pisze komisarz wystawy.

To, co zebrano, dalekie jest od rewelacji. Kilku plastyków potraktowało wręcz temat dantejski jako pretekst do namalowania tłustych aktów. Są na szczęście dzieła udane i ambitne. Jest rzeczą znamienną, że większość artystów wybrała znajome ludziom XX wieku piekło i jest to zapewne nie tylko estetyczna preferencja.

Cóż za uderzający kontrast w traktowaniu tematu literackiego przez plastyków współczesnych i plastyków ubiegłych wieków pomijając już nawet sprawy formalne! Dla artysty ubiegłego wieku rzeczą najważniejszą był epizod, w którym postacie, dokładnie zindywidualizowane, gestami i mimiką grały odpowiednią scenę. Świat dantejski, jak słusznie zauważył Ferruccio Ulivi, był w tej sytuacji światem postaci ludzkich, społeczeństwem: „Można by odkryć w dziewiętnastowiecznej interpretacji Dantego, pod płaszczykiem średniowiecznego ubioru, niejedną analogię ze współczesną burżuazją. I tak Pia bywała symbolem patetycznego bovaryzmu, a spoza krwawej maski Ugolina wyzierał matador na scenicznych deskach".

Najlepsi pokazani na wystawie plastycy, Fabbri, Ziveri, Clerici, Cremoni, Mattioli — dążąc do tego, co ogólne, odindywidualizowali ludzką postać, zrywają z niej maskę charakteru. Wyrażają Dantego przez formy konwulsyjne i hieratyczne, gwałtowność walorów, światło wielkich przestrzeni i światło czeluści. Cokolwiek można by o tym sądzić, jest rzeczą pewną, że współcześni plastycy nie eksploatują anegdoty, ale drążą głębie poematu.

Szkoda tylko, że wybór ogranicza się jedynie do grafiki i pominięto też zupełnie malarzy abstrakcyjnych. A przecież oni, w większym stopniu niż inni, mogliby wyrazić konstrukcję i geometrię poematu. Bez teologicznej drabiny prowadzą od pół wieku swą „karkołomną wspinaczkę ku absolutowi".

zh

ILUSTRATORZY I MALARZE

Kilka wydanych ostatnio tomów poezji, w których poeta współpracuje z plastykiem, albo inaczej, w których plastyk swoją wizją uzupełnia wizję poety, zmusza do refleksji. Odwykliśmy od takiej współpracy. Poeci od dawna nie poszukują malarskich uzupełnień dla swoich wizji. A tomy poezji to przecież idealne miejsca spotkań, konfrontacji dwóch sposobów realizowania tego samego zamiaru. Poeta inspirując malarza wzbogaca swoje obrazowanie o jeszcze jeden wymiar, a czytelnik otrzymuje klucz do nie podejrzewanej nawet ciemności. Cieszyć się więc należy, że pojawiło się kilka tomów poezji opartych na współpracy poetów z plastykiem. Jest jednak jedno ale. Poecie powinien towarzyszyć malarz, a nie ilustrator. Ilu-

strator bowiem nie wzbogaca, ale zuboża wizję poetycką. Opowiada swoimi środkami to, co poeta powiedział swoimi słowami. Nie dodaje tej wizji nowego wymiaru, ale zawęża i swoją interpretacją zuboża. Odstraszającym przykładem takiego ilustratorstwa są moim zdaniem rysunki Maji Berezowskiej do *Glinianego dzbanka* Małgorzaty Hillar. Erotyki *Glinianego dzbanka* subtelne, cienkie, utkane z przejrzystej materii wzruszenia, utrzymane na samej granicy dosłowności Berezowska swoją nachalną interpretacją trywializuje i do najdelikatniejszych lotnych westchnień dodaje aluzję buduaru. To była najcięższa próba, jakiej można było poddać poezję Małgorzaty Hillar. Ta poezja wyszła zwycięsko, obroniła się sama przed nachalnością aluzji ilustratora, ale przecież... Z jakąż ulgą brało się później do ręki *Prośbę do macierzanki*, gdzie niektóre wiersze powtórzone za *Glinianym dzbankiem* odzyskały całą swoją przejrzystą urodę.

Ilustracja nie zawsze bywa tak nachalna, ale zawsze jest zbyteczna. Kulturalne np. rysunki Danuty Staszewskiej, spełniające funkcję przerywników w *Labiryncie* Ważyka, banalizują tę znakomitą próbę skrajnego poetyckiego realizmu. Banalizują, gdyż dosłowność Ważyka nie potrzebuje ukonkretnienia. Przedmioty wyobrażone silniej oddziałują niż przedstawione. Wizję rzeczy Ważyka mógł uzupełnić jedynie malarz. Malarz dałby syntezę Ważykowej metody, właśnie metody.

Tadeusz Różewicz wydając *Formy* przy współpracy Jerzego Tchórzewskiego miał właśnie możność konfrontować swoją wizję z wizją malarza. *Formy* to ciekawy teren konfrontacji. Nie jestem tak zupełnie pewien, czy wyobraźnia Tchórzewskiego ogarnia całe widzenie Różewicza. Tchórzewski, wydaje mi się, zbyt jednostronnie operuje nastrojowością, ekspresją i akcentuje to, co u Różewicza i tak jest dostatecznie wyraźne: grozę, obsesję zniszczenia. Ale mimo takich czy innych zastrzeżeń kompozycje Tchórzewskiego uzupełniają, a nie ilustrują wizję Różewiczowską.

Przykładem pełnej, wzbogacającej wzajemnie współpracy poezji i malarstwa jest nowy tom Juliana Przybosia *Próba całości*. Rysunki Danuty Kuli nie mają nic już wspólnego z ilustratorstwem, zdobnictwem, są uzupełnieniem poezji, interpretacją jej metody. Rysunki Danuty Kuli to kompozycje malarskie sprowadzone do maksymalnej oszczędności środków (kreska), surowe kompozycje światła i ciemności. Malarka tworzy plamy będące syntezą Przybosiowej dyscypliny. Nie dopowiada, nie ilustruje, a tylko nastawia, reguluje wrażliwość, tak jak się reguluje lunetę na widzenie bliższych i dalszych planów. Kompozycje Danuty Kuli, nietematyczne, bezprzedmiotowe, są próbą rozszerzenia, uogólnienia metody widzenia poety. Natężeniem światła i ciemności, walorem mówią o koncentracji i precyzji poezji, której towarzyszą. Są wzorem stowarzyszenia dwóch wyobraźni.

Warto by upowszechnić ten sposób edycji utworów poetyckich. Graficy ilustratorzy mają cenny udział w produkcji wydawniczej. Oddanie malarzom wydawnictw poetyckich nie powinno ich rozgoryczyć. Tu chodzi o coś więcej niż o troskę edytorską. Tu chodzi o maksymalne oddziaływanie sztuki.

zb

ADAPTACJE

Teatr Telewizji zaczyna po trosze przypominać nieźle redagowaną bibliotekę klasyków. Od paru miesięcy raz po raz pokazuje się na małym ekranie inscenizacje najwybitniejszych i najbardziej znanych dzieł literatury światowej. Ostatnio wśród tej feerii klasyków mieliśmy szczęście obejrzeć próbę uscenicznienia Tołstojowskiej *Anny Kareniny* oraz przerobiony na widowisko fragment Goethowskiego *Wilhelma Meistra*. Karenina wzbudziła mnóstwo protestów i wątpliwości. Była to chyba najbardziej przykładowa inscenizacja, robiona tylko ze względu na konieczność umieszczenia tej pozycji w każdej szanującej się biblioteczce. Tak przynajmniej mogło się wydawać wielu oszołomionym widzom. Byli i tacy, co określali to widowisko jako komiks oparty na powieści Tołstoja. I mieli nieco racji. Jakże inaczej bowiem wytłumaczyć próbę dokładnego streszczenia całości, zamiast stworzenia jakiegokolwiek

zwartego widowiska dramatycznego. Komiksowość dochodziła czasami tak daleko, że adaptatorzy nie wahali się przerywać poszczególnych scen napisami informującymi o stanie dusz bohaterów. Mimo że napisy te były raczej wiernie wyjęte z Tołstojowskiego tekstu, trudno powiedzieć, aby oddawały choć w najmniejszym stopniu jakość tej prozy. Wszystko to musiało budzić zastanowienie. Czy rzeczywiście konieczne jest pokazywanie na małym ekranie utworu, który na pewno utracił wszelką wspaniałość prozy, a nie zdołał, mimo wysiłków aktorów, stać się pełnym dramatem? Czy warto w ogóle poświęcać tyle sił i środków, aby wreszcie pokazać widzowi, jak bardzo już banalnie wyglądają frapujące Tołstoja problemy, nie zostawiając jednocześnie postponowanemu klasykowi żadnej możliwości obrony?

Aby nie być złośliwym wobec autora adaptacji (Jan Wilczek), przyznam, iż jego ostatnia próba inscenizacji wedle Goethego była chyba przykładem, jak powinna wyglądać inscenizacja telewizyjna. Nie warto już rozwodzić się, że przez dobry wybór fragmentu całości, a nie próbę opowiedzenia wszystkiego, otrzymaliśmy w rezultacie urocze widowisko, opowiadające o wystawieniu *Hamleta* przez teatralną trupę. Najciekawsza była chyba wielce udana próba przeniesienia na ekran wszystkich Goethowskich rozważań na temat sztuki Szekspira. Adaptator nie zrezygnował, i chyba słusznie, ze wszystkich zdawałoby się nużących tyrad, jakie wygłaszają na temat *Hamleta* wszyscy członkowie trupy, a przede wszystkim sam Wilhelm. Była to więc i po trosze dyskusja o rozumieniu perypetii duńskiego królewicza, a że poglądy wyrażane przez Goethego można i dziś śmiało uznać za interesujące, dyskusja ciekawa. Co więcej, nie odczuwało się przy jej okazji, iż oglądamy oto wielce szanowne wydanie nowej pozycji w telewizyjnej bibliotece. Że mamy do czynienia z interesującym nas dziś problemem. A wytworzenie takiego mniemania wśród rzesz oglądających co poniedziałek nowe spektakle Teatru TV jest chyba sprawą niebłahą.

ebr

„BLADACZKA" NA MAŁYM EKRANIE

Wygląda na to, że nienajlepiej się dzieje z eksperymentalnymi audycjami dla szkół, nadawanymi przez stołeczną telewizję. Ta piękna inicjatywa zaczyna być realizowana w sposób co najmniej niepokojący. Aby uściślić sprawę, trzeba powiedzieć, iż prawie wszystkie zarzuty padają pod adresem programu literackiego. W przeciwieństwie do bardzo dobrze prowadzonych telewizyjnych lekcji fizyki czy biologii, lekcje polskiego przypominają czasami wierną inscenizację gombrowiczowskich wykładów profesora Bladaczki. Realizatorzy telewizyjni zaczynają się bowiem bawić w szkołę zapominając o tym, iż nadawany przez nich program powinien spełniać zaledwie rolę pomocy naukowej. Szczytem owych zabaw była nadana w maju telewizyjna lekcja poświęcona twórczości Tuwima, Gałczyńskiego i Broniewskiego. W studio urządzono szkołę. Były i ławki, tablica, katedra nauczycielska, przy której posadzono nieszczęśliwą wykładowczynię. Jako uczniowie wystąpili szóstoklasiści z warszawskich szkół. Lekcja telewizyjna odbywała się wedle wszelkich jak najnudniejszych zasad. Zgromadzone przy szkolnych telewizorach dzieci, które miały prawo przypuszczać, iż TV pokaże im dobrze zainscenizowany wieczór poezji, musiały wysłuchiwać gombrowiczowskich, jak już powiedziałem, błagań telewizyjnej nauczycielki, która za wszelką cenę musiała wydobyć ze swych telewizyjnych uczniów odpowiedź na pytanie, „dlaczego Tuwim, Gałczyński i Broniewski genialnymi są". Dla poparcia tych żądań wykładowczyni zmobilizowano nieco wątłych środków wizualnych. A więc mieliśmy jakieś bliżej nie określone rysunki, stworzone po to, aby podbudować nastrój wywołany wierszami, potem pokazano również parę nienajlepszych fotografii obrazujących odbudowę Polski. Bezradność tych środków była wprost przerażająca. Aż dziw, że nie zdołano w redakcji wpaść na pomysł tak banalny, jak wykorzystanie choćby fragmentu z dawnych kronik filmowych czy pokazanie zdjęć omawianych poetów. O tym, że można by przecież zaprosić do studia Władysława Broniewskiego, nie warto było

nawet marzyć. Telewizja bowiem znalazła o wiele doskonalsze sposoby na zbliżenie jego poezji do szkolnej dziatwy. Poza wspomnianymi pytaniami i tradycyjnym opowiedzeniem, „co to poeta miał na myśli", postarano się o akcent bardziej oryginalny. Otóż w pewnym momencie pani nauczycielka zapytała figlarnie (było to akurat w czasie „zabijania" wiersza o Moście Poniatowskiego): „Drogie dzieci, czy znacie jakąś piosenkę mówiącą o tym samym temacie?" Można tylko sobie wyobrazić, jak to cała zgromadzona przy telewizorach dziatwa wrzasnęła gromko: *Na prawo most, na lewo most*, i w ten to prosty sposób wiersz poety zapadł jej głęboko w serca. O pytaniach w rodzaju: „A dlaczego Tuwim tęsknił do ojczyzny", nie warto już nawet wspominać. Najgorsze, że ta przezabawna szkoła stanowić ma dla wielu polonistów ważną pomoc. Mają oni ostatecznie prawo, tak jak i ich koledzy fizycy czy biolodzy, domagać się, aby telewizja zamiast zabaw w szkołę dostarczyła im ciekawego materiału, który by im pozwolił uatrakcyjnić ich lekcje. Przecież kto jak kto, ale TV nie może narzekać na brak dobrych aktorów (recytowali oni wprawdzie w tym programie wiersze, ale wśród tych pytań ich recytacje zupełnie ginęły), reżyserów, co potrafiliby zorganizować interesujący spektakl, taki choćby, jak nadane z tego samego studia *Obiady czwartkowe*, o której to audycji można śmiało powiedzieć, że pomogła dzieciom w wyobrażeniu sobie, jak te literackie zabawy króla Stasia wyglądały. Niestety telewizyjne lekcje polskiego zamieniają się coraz to bardziej w próbę jakiejś telewizyjnej szkoły i ich redakcja nie chce, jak wszystkie inne, przyjąć do wiadomości, że jej zadaniem nie jest niezgrabne wyręczanie prowincjonalnych polonistów, lecz przede wszystkim dostarczenie czegoś w rodzaju jak najlepszej egzemplifikacji ich suchych z konieczności wywodów.

ebr

AUTORSTWO MYLNIE PRZYPISANE

W czwartym numerze *Twórczości* z 1961 r. ukazała się notatka Piotra Grzegorczyka pt. *Jeszcze o Leśmiana wierszach rosyjskich.* Pisze się tam między innymi: „Jednakże ani Čyževśkyj, ani Jacek Trznadel, który przypomniał ostatnio (...) i omówił owe dwa cykle rosyjskich wierszy Leśmiana z 1906 i 1907 roku, nie wiedzą o tym, że Leśmian wcześniej wydał cały tomik wierszy rosyjskich i właściwie debiutował jako poeta rosyjski: *Stichotworienija* te wydane w Wilnie (?), opatrzone jeszcze rodowym nazwiskiem: Bolesław Lesman (...)"

Wiadomość ta wydawała mi się niezbyt prawdopodobna w świetle mojej znajomości biografii i twórczości Leśmiana. Postanowiłem jednak sprawdzić rzecz dokładnie, wysyłając poprzez Bibliotekę Narodową zapytanie do bibliotek rosyjskich. Odpowiedź nadeszła i właściwie usuwa zupełnie wątpliwości w tym względzie. Mianowicie Biblioteka Publiczna im. Sałtykowa-Szczedrina w Leningradzie posiada egzemplarz zbioru wierszy zatytułowanego *Stichotworienija.* Autor: Bernard Moisiejewicz Lesman. Miejsce wydania: Odessa 1889. Stron 194. Nie zgadza się ani imię, ani „otczestwo", ani chronologia. Jednocześnie jest prawie pewne, że o tej właśnie książce wspominano autorowi notatki w *Twórczości.* Tak więc, jak na razie, nie mamy podstaw, aby pomnożyć dorobek poetycki Leśmiana w języku rosyjskim.

Jacek Trznadel

WYJAŚNIENIE

Do Redakcji *Twórczości!*

W związku z artykułem zamieszczonym w *Twórczości,* 1961, nr 5, str. 171—172, podpis: *Abe,* pt. *Uczeni samolubowie,* przesyłam poniższe wyjaśnienie:

1. Ocenę pracy Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu pozostawiam czynnikom i osobom do tego powołanym, które mogą jej dokonać bez tendencyjnej ironii.
2. Listu poleconego z grudnia 1960 r. Biblioteka nie otrzymała, jak świadczy o tym załączone oświadczenie (zał. 1). Nadawca tego listu powinien go reklamować dla wyjaśnienia sprawy.
3. Wszystkie kwerendy, zarówno „instytucjonalne", jak i osób indywidualnych, są w miarę możności załatwiane w Bibliotece szybko i rzeczowo. Zarzut autora artykułu i „użalanie się komuś" (?) bez podania nazwiska i sprawy nie mogą być traktowane poważnie. Z osób

„starannie indagowanych" autor wymienił tylko jedno nazwisko, dyr. Horodyskiego, który nie potwierdził zarzutów. Innych nazwisk autor nie podaje. Na gołosłowny zarzut: „ktoś, kiedyś, komuś", trudno odpowiadać.

4. Poszukiwane czasopismo zostało autorowi udostępnione, jak świadczy o tym załączone oświadczenie (zał. 2), które należycie charakteryzuje warunki, w jakich to nastąpiło, oraz sposób postępowania autora.

Łączę wyrazy szacunku

Prof. dr *Antoni Knot*
Dyrektor Biblioteki

Od Redakcji:

Pozostaje nam tylko złożyć Dyrekcji Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu wyrazy ubolewania z powodu pojawienia się na naszych łamach nieuzasadnionych zarzutów pod jej adresem.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Asnyk Adam — Z serii kieszonkowej „Poeci polscy". Opracowanie graficzne Andrzeja Heidricha. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 126, 2 nlb.

Goszczyński Seweryn — *Król zamczyska.* Opracował Mieczysław Inglot. Biblioteka Narodowa, seria I, Nr 50. Redakcja Biblioteki Narodowej: Jan Hulewicz i Samuel Sandler. Redaktor tomu: Elżbieta Karatnicka. Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie III, zmienione (wydanie I i II „Króla zamczyska" Goszczyńskiego w Bibliotece Narodowej ukazały się w opracowaniu J. Tretiaka); str. LVI, 85, 3 nlb.

Lenartowicz Teofil — Z serii kieszonkowej „Poeci polscy". Opracowanie graficzne Andrzeja Heidricha. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 143, 1 nlb.

Klasycy literatury obcej

Byron — *Wiersze i poematy.* Wybrał i opracował Juliusz Żuławski. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Biblioteka Poezji i Prozy. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 547, 1 nlb.

Leskow Mikołaj — *Wdzięk administracyjny i inne opowiadania.* Tłumaczyli: Irena Bajkowska, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Jerzy Wyszomirski. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie II; str. 514, 2 nlb.

Safona — *Pieśni.* Przełożyła i poprzedziła przedmową Janina Brzostowska. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 58, 6 nlb.

Shelley Percy Bysshe — *Poezje wybrane.* Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Juliusz Żuławski. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Biblioteka Poetów. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 116, 4 nlb.

Tallemant des Réaux Gédéon — *Historyjki.* Przełożył i opracował Rachmiel Brandwajn. Obwolutę i ilustracje projektował Janusz Stanny. Redaktor Wydawnictwa: Aldona Kubikowska. Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie I; str. 291.

Antologie

Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej 1818—1855—1955. Antologia. Opracował Jerzy Starnawski. Okładkę projektował Zbigniew Klimczyk. Redaktor Wydawnictwa: Jadwiga Klama. Wrocław. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie I; str. 867, 1 nlb.

Zbiór poetów polskich XIX w. Księga druga. Ułożył i opracował Paweł Hertz. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Biblioteka Poezji i Prozy. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 1138, 2 nlb.

Poezja

Baczyński Krzysztof Kamil — *Utwory zebrane.* Opracowali: Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka: Wstęp: Kazimierz Wyka. Komentarz edytorski: Aniela Kmita-Piorunowa. Obwoluta i tłoczenia: Zofia Darowska. Redaktor: Jan Zych. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. LXIV, 1079, 1 nlb., 1 portret.

Czachorowski Stanisław Swen — *Owoc z moich piasków.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 92.

Frasik Józef — *Obłoki mijają nas.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1961; str. 85, 3 nlb.

Kubicki Marian — *Smak jesieni. Wybór wierszy.* Przedmowa Stanisława Czernika. Opracowanie graficzne: Ryszard Dudzicki. Warszawa, Ludowa Spół-

dzielnia Wydawnicza, 1961, wydanie I; str. 180, 4 nlb.

Rilke Rainer Maria — *Sonety do Orfeusza pomyślane jako epitafium dla Wery Ouckama Knopp.* Przełożył i wstępem poprzedził Mieczysław Jastrun. Opracowanie graficzne: Józef Wilkoń. Redaktor: Jan Zych. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 87, 1 nlb.

Różewicz Tadeusz — *Zielona róża. Kartoteka.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 112, 4 nlb.

Seifert Jaroslav — *Liryki.* Wybrała Janina Brzostowska. Ilustrowała Irena Kuczborska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 31, 5 nlb.

Słonimski Antoni — *Rozmowa z gwiazdą. Poezje 1916—1961.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 221, 3 nlb.

Zeszyty Poetyckie. Joanna Pollakówna — *Dysonanse.* Bogdan Loebl — *Szkic do pejzażu.* Andrzej Ściegienny — *Wiersze.* Zbigniew Zalewski — *Glinłana krtań.* Okładkę projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 64, 3 nlb.

Proza

Andrzejewski Jerzy — *Popiół i diament.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie IX; str. 372, 4 nlb.

Assolant Alfred — *Niezwykłe choć prawdziwe przygody kapitana Korkorana.* Tłumaczyła Janina Zielonko, Okładka i ilustracje Janusza Grabiańskiego. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 257, 3 nlb.

Barke James — *Pieśń zielonego głogu. Opowieść o życiu Roberta Burnsa.* Przełożyli: Zofia Kierszys i Stanisław Kryński. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; tom I — str. 453, 3 nlb., tom II — str. 434, 2 nlb.

Beneš K. J. — *Zaczarowany dom.* Z czeskiego przełożyła Jadwiga Bułakowska. Okładkę projektował Emanuel Messer. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wydanie I; str. 511, 5 nlb.

Borowski Tadeusz — *Pożegnanie z Marią i inne opowiadania.* Słowo wstępne Jarosława Iwaszkiewicza. Obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 324, 4 nlb.

Cather Willa — *Dom pana profesora.* Przełożyła Aleksandra Frybesowa. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 246, 2 nlb.

Cespedes Alba de — *Brulion Walerii Cossati.* Przełożyła Zofia Ernstowa. Okładkę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie I; str. 238, 2 nlb.

Christie Agata — *A.B.C.* Tłumaczyła Wanda Dehnel. Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 244, 4 nlb.

Czeszko Bohdan — *Makatka z jeleniem.* Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 105, 3 nlb.

Dzierzkowski Józef — *Kuglarze.* Opracowała Krystyna Czajkowska. Posłowiem opatrzyła Maria Żmigrodzka. Teksty wydań powieści zestawiła Maria Hulewiczowa. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 274, 2 nlb.

Ejsmond Julian — *Moje przygody łowieckie.* Przedmowa Jana Parandowskiego. Ilustracje i opracowanie graficzne Heleny Matuszewskiej. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 310, 2 nlb.

Faulkner William — *Niepokonane.* Przełożyła Ewa Życieńska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 240, 4 nlb.

Hemingway Ernest — *Za rzekę w cień drzew.* Tłumaczył Bronisław Zieliński. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Klub Interesującej Książki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 273, 3 nlb.

Jastrun Mieczysław — *Piękna choroba.* Obwolutę prdojektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 238, 2 nlb.

Klon Franciszek — *Chłopcy z czarnej hałdy.* Okładkę i ilustracje wykonała Kazimiera Moskała. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961; str. 153, 3 nlb.

Kowalska Anna — *Bejdula i paradnice.* Opowiadania wybrane. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 305, 3 nlb.

Krasicki Jerzy — *Tamten brzeg.* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie I; str. 162, 2 nlb.

Kraszewski Józef Ignacy — *Niebieskie migdały.* Powieść. *DZIEŁA.* Powieści obyczajowe. Redaguje Komitet pod kierownictwem Juliana Krzyżanowskiego. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk-Darowska. Obwolutę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; tom I — str. 206, 2 nlb., tom II — str. 202, 2 nlb., tom III — str. 204, 4 nlb.

— *Przygody pana Marka Hińczy. Rzecz z podań życia staroszlacheckiego.* Z portretem autora i 4 ilustracjami. *DZIEŁA* J. I. Kraszewskiego. Powieści historyczne. Redaguje Komitet pod przewodnictwem prof. dr Juliana Krzyżanowskiego. Czasy stanisławowskie. Gawędy obyczajowe. Przygotowała do druku, posłowiem i przypisami opatrzyła Maria Grabowska. Opracowanie graficzne: Zygfryd

Gardzielewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1961, wydanie I; str. 189, 5 nlb., 1 portret.

— *Syn marnotrawny. Opowiadanie z końca XVIII wieku.* Z portretem autora i 8 ilustracjami. *DZIEŁA* J. I. Kraszewskiego. Powieści historyczne. Redaguje Komitet pod przewodnictwem prof. dr Juliana Krzyżanowskiego. Czasy stanisławowskie. Przygotował do druku, posłowiem i przypisami zaopatrzył Stanisław Stupkiewicz. Opracowanie graficzne Zygfryd Gardzielewski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1961, wydanie I; str. 257, 3 nlb.

Lassota Ryszard — *Fałszywy prorok.* Okładkę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 296, 4 nlb.

London Jack — *Maleńka pani wielkiego domu.* Przełożył Kazimierz Piotrowski. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie I; str. 278, 2 nlb.

Morton Józef — *Mój drugi ożenek.* Powieść. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 339, 1 nlb.

Nawrocka Barbara — *Powszedni dzień dramatu.* Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1961, wydanie I; str. 169, 3 nlb.

Paukszta Eugeniusz — *Znak żółwia.* Okładkę projektował Maciej Hibner. Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie I; str. 267, 1 nlb.

Promiński Marian — *Igraszki z klepsydrą.* Okładkę projektowała Barbara Szczerbińska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 276, 4 nlb.

Rolland Romain — *Colas Breugnon. „Żyje jeszcze człowiek poczciwy".* Przełożył Franciszek Mirandola. Opracowała Julia Hartwig. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Na okładce fragment obrazu Louis Le Nain „Rodzina chłopska". Biblioteka Powszechna. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 258, 2 nlb.

Romanowiczowa Zofia — *Przejście przez Morze Czerwone.* Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 184, 4 nlb.

Segal Kalman — *Na wyspie.* Powieść. Okładkę projektowała Urszula Broll. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wydanie I; str. 107, 1 nlb.

Strugaccy A. i B. — *W krainie purpurowych obłoków.* Przełożył Leonid Teliga. Wiersze tłumaczył Jerzy Litwiniuk. Okładkę projektował Bohdan Bocianowski. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 272, 4 nlb.

Strumph Wojtkiewicz Stanisław — *Ziemia i gwiazdy. Powieść z roku 1863.* Opracowanie graficzne: Alojzy Balcerzak. Mapki opracował Zbigniew Korabiowski. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1961, wydanie I; str. 242, 2 nlb.

Tynianow Jurij — *Puszkin.* Powieść. Przełożyli: Czesław Jastrzębiec-Kozłowski — cz. I i II, Krystyna Latoniowa — cz. III. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 634, 2 nlb.

Ziółkowski Jan — *Kapitan królewski. Powieść z XVII wieku.* Obwolutę, okładkę, stronę tytułową oraz ilustracje projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1961, wydanie I; str. 398, 2 nlb.

Żukrowski Wojciech — *Piórkiem flaminga czyli opowiadania przewrotne.* Ilustrował Antoni Uniechowski. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961; str. 224, 4 nlb.

Żylińska Jadwiga — *Złota włócznia.* Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 315, 1 nlb.

Pamiętniki, biografie, wspomnienia

Kłyszewski Władysław — *z moich wspomnień.* Okładkę projektowała Bożena Rogowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 157, 3 nlb.

Pamiętniki powstańców śląskich. Tom II. Komitet redakcyjny: Franciszek Szymiczek, Ryszard Hajduk. Okładkę projektował Henryk Goraj. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961; str. 156, 4 nlb.

Słowacki. Romans życia. Opracował Paweł Hertz. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Witowska. Seria „Ludzie żywi". Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961, wydanie I; str. 317, 3 nlb.

Satyra

Kern Ludwik Jerzy — *Powrót Ramony.* Obwolutę, okładkę i rysunki projektował Janusz Stanny. „Biblioteka Stańczyka". Warszawa, „Iskry", 1961; str. 162, 2 nlb.

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Běhounek František — *W niewoli Matabelów.* Powieść dla młodzieży. Z czeskiego tłumaczyła Jadwiga Bułakowska. Ilustrował Vaclav Junek. Okładkę projektował Józef Marek. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961; str. 282, 2 nlb.

Dulęba Władysław — *Bajka o dziadkowych wołach.* Ilustrował Witold Skulicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 52, 4 nlb.

Gheerbrandt Alain — *Wyprawa Orinoko—Amazonka.* Przełożyła Janina Wrzoskowa. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Fotografie z oryginału. Seria: „Naokoło Świata". Warszawa, „Iskry", 1961; str. 385, 3 nlb., 2 mapki.

Sowińska Stanisława, „Barbara" — *Rozszumiały się wierzby...* Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, „Iskry", 1961; str. 285, 3 nlb., 2 mapki, fotografie.

Szpalski Karol i Załucki Marian — *Uszanowanie, panie Bocianie.* Ilustrowała Barbara Brzozowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 45, 3 nlb.

NAUKA O LITERATURZE

Grzeszczuk Stanisław — *O „Satyrach" Krzysztofa Opalińskiego. Próba syntezy.* Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Studia Staropolskie. Pod redakcją Kazimierza Budzyka. Redaktor Wydawnictwa: Jadwiga Klama. Tom VIII. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961, wydanie I; str. 341, 3 nlb.

Hernas Czesław — *Hejnały polskie.* Studium z historii poezji melicznej. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich. Studia Staropolskie, pod redakcją Kazimierza Budzyka, tom IX. Redaktor Wydawnictwa: Aldona Kubikowska. Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie I; str. 281, 1 nlb., 12 ilustracji.

Prace Polonistyczne seria XVII (1961). Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Redaktor naczelny: Jan Dürr-Durski. Przewodniczący Komisji Historii Literatury Wydziału I ŁTN: Stefan Kawyn. Wydano z zasiłku Polskiej Akademii Nauk. Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961; str. 298, 2 nlb.

Weiss Tomasz — *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890—1914.* Polska Akademia Nauk, Oddział w Krakowie. Prace Komisji Historycznoliterackiej, Nr 4. Rada Naukowa: prof. dr Stanisław Pigoń, prof. dr Zygmunt Czerny, prof. dr Wacław Kubacki, prof. dr Henryk Markiewicz, doc. dr Jan Nowakowski, prof. dr Kazimierz Wyka. Redaktor Wydawnictwa: Maria Bojarska. Wrocław—Kraków, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie I; str. 100, 2 nlb.

Wybór mów staropolskich. Wybrał i opracował Bronisław Nadolski. Biblioteka Narodowa, seria I, Nr 175. Redakcja Biblioteki Narodowej: Jan Hulewicz i Samuel Sandler. Redaktor tomu: Maria Bojarska. Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961, wydanie I; str. CXII, 362, 2 nlb.

HISTORIA

Benisz Adam — *Walki o Kędzierzyn i Górę św. Anny.* Okładkę projektował Wojciech Kubieczek. Redaktor naukowy książki: mgr Jerzy Sydor. Redaktor Wydawnictwa: mgr Maria Suboczowa. Śląski Instytut Naukowy. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk", 1961, wydanie II, zmienione i uzupełnione; str. 125, 3 nlb.

SZTUKA

Plastyka

Kotula Adam i Krakowski Piotr — *O nowej rzeźbie.* Na obwolucie: 1. Henry Moore — „Leżąca postać", 1953—54, brąz, 2. Naum Gabo — „Głowa", 1916, żelazo. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Kotula. Ilustracje są reprodukowane z publikacji krajowych i zagranicznych. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 144, 2 nlb., ilustracje.

Kwiatkowski Jerzy — *Daniel Mróz.* Makieta i obwoluta: Daniel Mróz. Fotografia Daniela Mroza: Wojciech Plewiński. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1961; str. 109, 3 nlb., makieta.

Film

Arnheim Rudolf — *Film jako sztuka.* Tłumaczyła z angielskiego Wanda Wertenstein. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, wydanie I; str. 187, 1 nlb., 24 ilustracje.

Płażewski Jerzy — *Język filmu.* Okładkę projektował Wojciech Zamecznik. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, wydanie I; str. 522.

Teatr

Okońska Alicja — *Scenografia Wyspiańskiego.* Praca wykonana na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN. Obwolutę projektowała Jadwiga Desage. Redaktor Wydawnictwa: Aldona Kubikowska. Wrocław, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1961; str. 321, 3 nlb.

RÓŻNE

Pękosławski Zbigniew — *Pracownia fotoamatora.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Szkic na okładce: „Pracownia dagerotypów". Winieta z książki „Dagerotypia" J. Thierry — 1947 r. Rysunki według projektów autora. Biblioteka Fotoamatora. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, wydanie III uzupełnione; str. 127, 1 nlb.

Płażewski Jerzy — *Fotografowanie nie jest trudne.* Obwolutę projektowała Barbara Kusak. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1961, wydanie V, uzupełnione najnowszymi zdobyczami techniki; str. 243, 1 nlb.

W poprzednim numerze:

Andrzej Kuśniewicz: Sezon w raju. Anatomia. Dagerotyp centauryczny — *Ryszard Kozielewski:* Trzeba głęboko oddychać... (wstęp *Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego*) — *Małgorzata Hillar:* Za granatowym murem. Płatki jaśminu. * * * (Witała go...). Malwy — *Mieczysław Porębski:* Zniknięcie Mony Lizy — *Konrad Frejdlich:* Droga przez las. Caryl Chessman. Partia szachów. Karpie — *Monika Warneńska:* Tropem legendy balzakowskiej.

Archiwum: *Andrzej Biernacki:* Nieznane listy Prospera Mérimée.

Książka miesiąca: *Henryk Bereza:* Genezis.

Wśród książek: *Jacek Trznadel:* Debiuty wrocławskie — *Stefan Lichański:* Między liryką a filozofią — *Bogdan Ostromęcki:* „Wnętrze kwiatu". „Akwarium" — *Tomasz Burek:* Przypomnienia i aktualizacje — *Włodzimierz Maciąg:* Trudna sztuka konstrukcji — *Samuel Sandler:* Dobra książka o Boyu — *Stefania Podhorska-Okołów:* W kręgu Narcyzy Żmichowskiej.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Lato — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *Zdzisław Najder:* Dyskusja o sztuce w naszych czasach — *Zbigniew Bieńkowski:* Zjazd poetów ziem zachodnich w Kłodzku— *Andrzej Piotrowski:* O poezji Vitezslava Nezvala — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

K T
B.2

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejka 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—

Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-1000-200 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruchu" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Grarficzne Dom Słowa Polskiego, Waszawa. Zamówienie 4543/c dnia 22.6.61 r.
Nakład 4950 egz. Druk ukończono w sierpniu 1961 r. S-67.

037608

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Michał Głowiński — Maska Dionizosa · Paweł Jasienica — O Wiślicy · Andrzej Kijowski — Nowe opowiadanie · Malcolm Lowry — Przez Kanał Panamski · Kazimierz Orłoś — Dziecko matki i ojca · Janusz Sławiński — O poezji Jana Brzękowskiego · Jan Strzelecki — Amerykańskie niepokoje (c.d.)